



***Zwischen Divergenz und Konvergenz:  
Identität, Autonomie und das Form-Inhalt-Gefüge  
im britischen Drama des 20. Jahrhunderts***

*Inauguraldissertation zur Erlangung des akademischen Grades  
eines Doktors der Philosophie der Universität Mannheim*

eingereicht bei  
der Philosophischen Fakultät  
der Universität Mannheim

vorgelegt von  
**Maurus Roller**

Mannheim, 2013

---

Dekanin: **Prof. Dr. Annette Kehnel**

Erstgutachter: **Prof. Dr. Meinhard Winkgens**

Zweitgutachterin: **apl. Prof. Dr. Christa Grewe-Volpp**

Datum der Disputation: **20. März 2013**

---

---

***You to whom the answer is easy  
Do not live in our time.***

Edward Bond. *Restoration*

Meiner Schwester Solvejg, die dies zur Genüge erfahren hat  
und die ihr Leben gleichwohl wunderbar gestaltet.

---

Die ihrem Gedanken nach *individuellen* Formen der *Widmung* und der *Danksagung* stellen einen integralen Bestandteil des wissenschaftlichen Diskurses dar und tendieren somit *per se* zum *Überindividuellen*. Im Bewusstsein dessen sowie eingedenk des Umstandes, dass allem Überindividuellen auch immer das Potenzial individueller Anverwandlung innewohnt, ist es mir ein inneres Bedürfnis, mich (über-)individueller Strukturen bedienend vor allem drei Personen gegenüber meinen Dank für ihre Unterstützung zum Ausdruck zu bringen. So möchte ich hier zunächst meinen Doktorvater Prof. Dr. Meinhard Winkgens nennen, der mir die Zeit ließ, ein Promotionsvorhaben umzusetzen, das angesichts des Umfangs und der Vielfalt der untersuchten Primärliteratur eher die Form eines Sammelbandes annahm, und der mir in beruflicher Hinsicht Perspektiven einer erfolgreichen Lebensgestaltung eröffnete. Und darüber hinaus danke ich meinen Geschwistern Solvejg und Jonas, die im privaten Bereich Wogen glätteten, wo immer dies notwendig war und die mich darin bestärkten, mein Ziel nicht aus den Augen zu verlieren.

Mein Dank gilt schließlich auch der *Gesellschaft der Freunde der Universität Mannheim*, die das vorliegende Forschungsprojekt durch ein großzügiges Stipendium maßgeblich unterstützte.

## Inhaltsverzeichnis

---

<b>Zur Einführung</b>	<b>1</b>
-----------------------	----------

---

<b>THEORETISCHER RAHMEN</b>	<b>6</b>
-----------------------------	----------

---

1. Das Form-Inhalt-Gefüge	7
2. Identität	27
2.1 Zum Leben als Vorgabe und Aufgabe	28
2.2 Zum Begriff der <i>Identität</i> und zum Konzept der <i>Sorge</i> und der <i>Gestaltung</i>	39
3. Autonomie	58
3.1 Zu konkurrierenden Autonomiemodellen	59
3.2 Zu den Handlungs- und Selbstgestaltungsmodellen des britischen Dramas im 20. Jahrhundert	76

<b>DRAMENANALYSEN</b>	<b>81</b>
-----------------------	-----------

---

<b>Identität und Autonomie im <i>Drama der Jahrhundertwende</i></b>	<b>82</b>
---	-----------

4. Oscar Wildes <i>A Woman of No Importance</i> : Zum Verhältnis von individuellem Absolutheitsanspruch und soziokultureller Präformierung	86
5. George Bernard Shaws <i>Mrs Warren's Profession</i> : Zum Zusammenspiel von didaktischem Bühnenrealismus und selbstbestimmter Lebensgestaltung im neuzeitlichen Dramenmodell	117

<b>Identität und Autonomie im <i>New English Drama</i></b>	<b>149</b>
--	------------

6. Identität und Autonomie als soziokulturelles Entwurzelungsproblem	150
6.1 John Osbornes <i>Look Back in Anger</i> : Zur Überlagerung individueller Existenz durch abstrakte Gesellschaftsstrukturen	152
6.2 Arnold Weskers <i>The Wesker Trilogy</i> : Zum Zusammenhang von soziopolitischer Problematik und menschlicher Identitätskonstituierung	173
6.3 David Storeys <i>In Celebration</i> : Zum Verhältnis von Primärsozialisation und Sekundärsozialisation	206

7. Identität und Autonomie als Interaktionsproblem in Harold Pinters <i>The Homecoming</i> : Zur Verbindung von figuralem Identitätsstreben, diskursiver Subjektposition und lebensweltlichem Dramenrealismus	231
8. Identität und Autonomie als Präformierungsproblem	275
8.1 Oscar Wildes <i>The Importance of Being Earnest</i> : Zur Bedeutung der Komödienform für die figurale Lebensgestaltung	277
8.2 Tom Stoppards <i>Travesties</i> : Zum Verhältnis von individueller Identitätskonstituierung und diskursiv-biographischer Präformierung	296
9. Identität und Autonomie als Problemstellungen neuer Formen und Inhalte	351
9.1 Howard Barkers <i>Seven Lears</i> : Zum Phänomen der Desintegration in Form und Inhalt	353
9.2 Caryl Churchills <i>A Number</i> : Zum Problem menschlicher Selbstwahrnehmung unter dem Signum moderner Wissenschaft und Technologie	386
<b>Zum Abschluss</b>	<b>417</b>
<hr/>	
<b>Literaturverzeichnis</b>	<b>423</b>
<hr/>	
Primärliteratur	423
Sekundärliteratur	425

There is fiction in the space between.

Tracy Chapman. *Telling Stories*

Die Idee zur vorliegenden Dissertation entstand gegen Ende meines Studiums der Anglistik an der Universität Mannheim, als ich zwei von Professor Winkgens durchgeführte Veranstaltungen besuchte, nämlich einerseits eine Vorlesung zum britischen Gegenwartsdrama, in der unter anderem die dramenästhetischen Überlegungen der *Theorie des modernen Dramas* Peter Szondis vorgestellt wurden, und andererseits ein Seminar zum zeitgenössischen englischen Roman, in dem im Kontext der postmodernen Dekonstruktion des Subjekts der Frage nach den Handlungs- und Gestaltungsspielräumen dieses Subjekts im Sinne der Frage nach dessen Möglichkeiten der Selbstkonstituierung und nach dessen Individualitäts- und Kreativitätspotenzialen nachgegangen wurde. Zunehmend verfestigte sich für mich dabei der Eindruck, dass diese Themenbereiche eng miteinander zusammenhängen und dass sich aus ihrem Zusammenspiel insbesondere fundamentale Aussagen über die Gattung des Dramas sowie dessen Manifestationen in unterschiedlichen Perioden des 20. Jahrhunderts ableiten lassen, indem die (subjektphilosophische) Frage nach den Handlungsperspektiven des Einzelnen nicht nur mit der (identitätstheoretischen) Frage nach den Möglichkeiten und Grenzen individueller Selbstkonstituierung, sondern auch grundlegend mit der (dramenästhetischen) Frage nach dem Verhältnis von dramatischem Inhalt (innerhalb dessen sich die Identitätsdimension manifestiert) und dramatischer Form (innerhalb derer die Handlungsdimension zur Geltung kommt) sowie vor allem mit der Frage nach der Art und Weise (der Form), in der das Drama allererst entsteht, verbunden ist. Interessant schienen mir die damit umrissenen Zusammenhänge insbesondere deshalb, da sich das komplexe Zusammenwirken der lebensweltlichen Dimensionen persönlicher Identität und menschlicher Autonomie unter den Bedingungen der Moderne und Postmoderne bei genauerer Betrachtung als eine zentrale Problematik des englischen Dramas im 20. Jahrhundert aufzeigen lässt, und das ganz im Einklang mit der Prämisse,

daß das Drama sich erst dann in seinen ästhetischen Möglichkeiten voll realisiert, wenn es [...] [gesellschaftliche] Wirklichkeit in ihren wesentlichen Problemen und Widersprüchen in sich aufnimmt und in seiner Thematik und Struktur zum Austrag bringt.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Hubert Zapf, *Das Drama in der abstrakten Gesellschaft: Zur Theorie und Struktur des modernen englischen Dramas* (Tübingen, 1988), 4-5.

Darüber hinaus stellte sich (nicht zuletzt im Anschluss an die dramenästhetischen Untersuchungen der *Theorie des modernen Dramas*<sup>2</sup>) der Eindruck ein, dass diese zentrale Problematik in den beiden in meiner Arbeit untersuchten Schaffensphasen, nämlich im britischen Drama um 1900 einerseits und im englischen Nachkriegsdrama andererseits, innerhalb des in der eben zitierten Passage angesprochenen Verhältnisses von Thematik und Struktur beziehungsweise innerhalb des Verhältnisses von dramatischem Inhalt und dramatischer Form in unterschiedlicher Weise zur Darstellung kommt.

Die solchermaßen skizzierten grundlegenden Ausgangsüberlegungen zu thematischem Spektrum und theoretischem Erkenntnisinteresse sowie zu den konzeptionellen Zusammenhängen der vorliegenden Arbeit lassen sich auch präzise als *Thesen* formulieren, die meiner folgenden Untersuchung ausgewählter Werke des britischen Dramas zugrunde gelegt werden:

- (1) Die Frage nach dem Selbstverhältnis beziehungsweise der Identität des Menschen repräsentiert eine zentrale Problematik des englischen Dramas im 20. Jahrhundert. *Identität* wird dabei als eine prozessuale Aufgabe deutlich, die der Einzelne innerhalb kontingenter und ihn bedingender Strukturen und Zusammenhänge je individuell zu erfüllen hat.
- (2) Die Dimension persönlicher Identität ist eng mit der Dimension menschlicher *Autonomie* beziehungsweise menschlichen Handelns verbunden. Die Verknüpfung beider Dimensionen erfolgt dabei über die Frage nach den Möglichkeiten individueller Selbst- und Lebensgestaltung, die sich im Schnittpunkt von Identität und Autonomie befindet. Der Frage nach den Möglichkeiten individueller Selbst- und Lebensgestaltung ist allerdings auch die Frage nach den hier angelegten Begrenzungen eingeschrieben, mit denen sich das menschliche Subjekt konfrontiert sieht, das im *New English Drama* wie in meiner Arbeit als ein letztlich nur begrenzt handlungs- und gestaltungsmächtiges Subjekt konzipiert wird.
- (3) *Dramatische Form und dramatischer Inhalt* stehen als Grundkonstituenten des Dramatischen in einem unauflöslichen Wechselverhältnis zueinander. Unter der *Form* des Dramas wird dabei die Art und Weise verstanden, in der dieses auf der Bühne entsteht, und das verweist auf die Frage nach der figuralen Handlungsmacht. Vor diesem Hintergrund kann es zu einer Divergenz von Form und Inhalt kommen, sofern in der Form das handlungsmächtige Subjekt zugrunde gelegt und dieses zugleich durch sich im Inhalt manifestierende lebensweltliche Problemlagen infrage gestellt wird. Genau dies erweist sich aber als die ästhetische Grundproblematik des Dramas um 1900, während das *New English Drama* hier eine dem dramatischen Inhalt angemessene und sich nun auch in der Form niederschlagende

---

<sup>2</sup> Vgl. hierzu Peter Szondi, *Theorie des modernen Dramas 1880-1950* (Frankfurt/M., 1963 [1956]) sowie Kapitel 1 meiner Arbeit.



Vermittlung von Autonomie und Heteronomie des figuralen Subjekts implementiert.

- (4) Damit erweist sich die *Kategorie individuellen Handelns* aber nicht nur als eine zentrale Dimension des Lebensweltlichen, sondern auch des Dramatischen. Und angesichts dessen liegt sie letztlich im Schnittpunkt der lebensweltlichen Dimension persönlicher Identität und der dramenästhetischen Dimension des Verhältnisses von Form und Inhalt.

Mit diesen Überlegungen sind somit die grundlegenden Zusammenhänge der für meine Arbeit zentralen Kategorien der *Autonomie*, der *Identität* und des *Form-Inhalt-Gefüges* formuliert. Sie verweisen darüber hinaus allerdings auch in zweifacher Weise auf die oben angesprochene und für die Auseinandersetzung mit der Dimension menschlicher Selbst- und Lebensgestaltung relevante Frage nach den Möglichkeiten und Grenzen von Individualität und Kreativität, und in diesen Kontext lässt sich zudem die eingangs zitierte und äußerst anspielungsreiche Passage aus Tracy Chapmans populärem Song *Telling Stories*<sup>3</sup> einordnen. So impliziert die Konzeption des *Lebens als Aufgabe* die Vorstellung eines dem Einzelnen eröffneten und gleichwohl noch nicht realisierten weiten Feldes zukünftiger Möglichkeiten (*fiction*), die vom Subjekt im Zuge seiner Bemühungen um die Gestaltung des Lebens im Zwischenraum von Autonomie und Heteronomie, von eigenen Bedürfnissen und präexistenten Bedingungen und Strukturen (*the space between*) zu nutzen sind, um dieses eine und unwiederholbare Leben zu einem *affirmierbaren individuellen* Leben werden zu lassen. Und der Blick auf die vom *New English Drama* erbrachte Vermittlungsleistung zwischen neuzeitlichen Konzeptionen des autonomen Subjekts und dessen Dekonstruktion im Zuge der Postmoderne sowie letztlich zwischen Form und Inhalt (*the space between*) verweist auf die *kreative Anpassungsfähigkeit* des Mediums Drama an sich ständig verändernde soziokulturelle Bedingungen, das im Rahmen fiktionaler Handlungsverläufe auf der Bühne (*fiction*) solchermaßen aber auch weiterhin dazu imstande ist, gehaltvolle Aussagen über die alltägliche menschliche Existenz im 20. und nunmehr 21. Jahrhundert zu machen. Das Zwischen, die Vermittlungsleistung, *the space between* erweist sich mithin als bedeutsame theoretische Konzeption meiner Überlegungen wie auch als elementare praktische Haltung des *New English Drama* im Hinblick auf lebensweltliche und dramenästhetische Herausforderungen unserer Zeit. Das aber bedeutet, dass die Untersuchung des britischen Dramas der Nachkriegszeit in seinem spannungsvollen ästhetischen Verhältnis zum Drama der Jahrhundertwende und in seinem komplexen Wechselspiel mit spezifischen soziokulturellen Bedingungen menschlichen Daseins in der Moderne und Postmoderne nicht nur Aufschlüsse über dramentheoretische, sondern letztlich und vor allem auch über existenzielle Problemlagen unseres Daseins zu geben vermag; oder in den Worten Marc Silversteins, der unter spezifischem Bezug auf das Drama Harold Pinters und

---

<sup>3</sup> Vgl. hierzu Tracy Chapman, *Telling Stories* (1999), in: dies., *Tracy Chapman Collection* (New York, 2001).

im Hinblick auf dessen Konzipierung des figuralen Subjekts innerhalb präexistenter diskursiver Strukturen festhält

[that it is] aiding us in articulating and thinking through complex questions about the relation of language to subjectivity; about the relation of the subject to the Other; about whether the subject can become an agent or must remain subject(ed) to the language that voices cultural power.<sup>4</sup>

In den nachfolgenden Überlegungen wird es vor dem Hintergrund des nunmehr skizzierten Problemkontextes meiner Arbeit zunächst darum gehen, die grundlegenden Konzeptionen des *Form-Inhalt-Gefüges* (Kapitel 1), der *Identität* (Kapitel 2) und der *Autonomie* (Kapitel 3) systematisch zu erarbeiten, und in diesem Kontext sind auch die für das Drama der Jahrhundertwende *respektive* das *New English Drama* relevanten Dramenmodelle, Identitätsmodelle und Handlungsmodelle zu entwickeln, um solchermaßen schließlich eine theoretische Grundlage für die sich anschließenden Dramenanalysen zu schaffen. Im Vordergrund wird dabei die Auseinandersetzung mit der szondischen *Theorie des modernen Dramas* sowie mit subjekt- und lebensphilosophischen, identitätstheoretischen und kulturwissenschaftlichen Ansätzen stehen, wie sie insbesondere in Wilhelm Schmid's *Philosophie der Lebenskunst*, in Andreas Reckwitz' *Das hybride Subjekt* oder auch in Peter V. Zimas *Theorie des Subjekts* zur Darstellung kommen.<sup>5</sup> Im Anschluss an diese Grundlegungen erfolgt dann die komparative Betrachtung der dramatischen Werke der Jahrhundertwende (Kapitel 4, 5 und 8.1) sowie der Nachkriegszeit (Kapitel 6 bis 9), für deren Auswahl wiederum vor allem drei Kriterien zugrunde gelegt wurden, um (bei aller unvermeidlichen Selektion) ein möglichst breites und aussagekräftiges Spektrum an Bühnenstücken in die Analyse einzubeziehen. Entscheidend war dabei *erstens* der Versuch, dem großen *zeitlichen* Rahmen meiner Arbeit gerecht zu werden, indem neben dem Drama um 1900 (*A Woman of No Importance*, *The Importance of Being Earnest*, *Mrs Warren's Profession*) innerhalb des britischen Gegenwartsdramas Werke aus dessen Anfangsphase (*Look Back in Anger*, *The Wesker Trilogy*, *In Celebration*, *The Homecoming*), aus den 1970er Jahren (*Travesties*) sowie aus der Zeit der 1980er Jahre bis hin zur Jahrtausendwende (*Seven Lears*, *A Number*) ausgewählt wurden.<sup>6</sup> Ein *zweites* entscheidendes Kriterium der Auswahl

---

<sup>4</sup> Marc Silverstein, *Harold Pinter and the Language of Cultural Power* (Cranbury et al., 1993), 25.

<sup>5</sup> Vgl. Wilhelm Schmid, *Philosophie der Lebenskunst: Eine Grundlegung* (Frankfurt/M., 1998); Andreas Reckwitz, *Das hybride Subjekt: Eine Theorie der Subjektkulturen von der bürgerlichen Moderne zur Postmoderne* (Weilerswist, 2006) sowie Peter V. Zima, *Theorie des Subjekts: Subjektivität und Identität zwischen Moderne und Postmoderne* (Tübingen, Basel, 2000).

<sup>6</sup> Angemerkt sei an dieser Stelle, dass im Hinblick auf Versuche der Periodisierung des englischen Gegenwartsdramas mit Begrifflichkeiten wie *First Wave* und *Second Wave*, die in der literaturwissenschaftlichen Rezeption verschiedentlich anzutreffen sind (vgl. hierzu beispielsweise William Hutchings, *The Plays of David Storey: A Thematic Study* [Carbondale, Edwardsville, 1988], 1), Vorsicht geboten ist. Diese erscheinen mir nicht sonderlich aussagekräftig, und sie tendieren dazu, die Vielfalt und Komplexität des *New English Drama* unnötigerweise zu reduzieren, indem sie Brüche suggerieren, wo neben kreativen Veränderungen des englischen Dramas im Verlauf der Zeit auch Kontinuität vorherrscht. Vgl. hierzu problembewusst auch Hubert Zapf, „Das Drama nach 1945“, in: Hans Ulrich Seeber (Hg.), *Englische Literaturgeschichte* (Stuttgart, Weimar, 1999), 364-380, 379.

bestand darin, eine *thematisch* vielfältige Palette an Dimensionen abzubilden, innerhalb derer die Bereiche der menschlichen Identität und Autonomie in den verschiedenen Werken zum Gegenstand werden: soziokulturelle, diskursive und biographische Präformierungen und Prägungen, gesellschaftliche Problematiken, psychische, affektive oder auch genetische Strukturen, die Konfrontation mit dem Anderen innerhalb der figuralen Interaktion oder auch die Frage der Konzipierung des Subjekts im Rahmen unterschiedlicher Realismuskonzeptionen und in der Auseinandersetzung mit der Dramentradition. Und *drittens* lag schließlich das Bemühen zugrunde, neben *äußerst populären* oder auch dramen- und theatergeschichtlich bedeutsamen Stücken wie *The Importance of Being Earnest*, *Look Back in Anger*, *The Homecoming* und *Travesties* auch *weniger bekannte* und von der Literaturkritik oder der Öffentlichkeit eher vernachlässigte Dramen wie *A Woman of No Importance*, *In Celebration*, *Seven Lears* und *A Number* in die Analyse einzubeziehen.

Die Untersuchung der vor dem Hintergrund der genannten Kriterien ausgewählten Bühnenwerke wird wiederum auf eine grundlegende Differenz zwischen den beiden in meiner Arbeit untersuchten Phasen des englischen Dramas aufmerksam machen. Wie sich zeigen wird, bemühen sich die in meiner Arbeit untersuchten Stücke der Jahrhundertwende um (letztlich nur scheinbare) Auflösungen der figuralen Probleme im Hinblick auf eine gelingende und individuell affirmierbare Gestaltung des eigenen Lebens. Das wiederum ist im Drama der Nachkriegszeit oftmals höchstens begrenzt und andeutungsweise der Fall; Perspektiven der Selbst- und Lebensgestaltung eröffnen sich dem Rezipienten hier häufig zuvörderst *ex negativo*. Das wiederum liegt an den unterschiedlichen und im Folgenden herauszuarbeitenden Handlungs- und Dramenmodellen, die in den jeweiligen Schaffensperioden zugrunde gelegt werden und die auch elementare Auswirkungen auf das Verhältnis von Form und Inhalt haben. Und auf dieses Verhältnis wird in einem ersten Schritt nun detailliert einzugehen sein.

---

## THEORETISCHER RAHMEN

---

## 1. Das Form-Inhalt-Gefüge

---

Der Eindruck der Divergenz ist am größten,  
wenn er als Folie Konvergenz vortäuscht.

Peter Szondi. *Theorie des modernen Dramas*

Die Entwicklung des britischen Dramas im 20. Jahrhundert ist geprägt von grundlegenden Veränderungen im **Verhältnis von Form und Inhalt**. Diese Feststellung mag zunächst eher unscheinbar wirken; ihre Bedeutung tritt jedoch hervor, wenn man sich vergegenwärtigt, dass das Verhältnis von Form und Inhalt das Innerste des Dramatischen berührt. Nicht zufällig ist eine der einflussreichsten Studien zum Drama der Moderne, Peter Szondis *Theorie des modernen Dramas*<sup>1</sup>, der Frage gewidmet, inwieweit ein Auseinandertreten von Form und Inhalt das Dramatische überhaupt noch als Dramatisches zulässt. Szondis Studie geht dabei von einem unauflöslichen Entsprechungsverhältnis beziehungsweise von einer dialektischen Identität von Form und Inhalt aus, und das unter Rückgriff auf Hegel.<sup>2</sup> In der *Wissenschaft der Logik* betont Hegel

das absolute Verhältniß des Inhalts und der Form, nämlich das Umschlagen derselben in einander, so daß der Inhalt nichts ist, als das Umschlagen der Form in Inhalt, und die Form nichts, als Umschlagen des Inhalts in Form.<sup>3</sup>

Das wiederum bedeutet zunächst nicht viel mehr, als dass es keinen Inhalt ohne Form geben kann, und zudem, dass Letztere dem Thematischen nicht äußerlich bleibt. Die gesamte Tragweite der hier konstatierten Wechselwirkung zeigt sich erst darin, dass die Form im Verhältnis zum Inhalt nichts Sekundäres darstellt, sondern vielmehr, wesentlich mit diesem verbunden, zugleich *eine eigene Aussage* trägt. An dieser Stelle nun knüpft Szondi an, wenn er die grundlegende These seiner Arbeit formuliert, wonach Form (*formale Aussage*) und Inhalt (*inhaltliche Aussage*) in Widerspruch zueinander treten können, indem die Aussage der Form durch den Inhalt infrage

---

<sup>1</sup> Peter Szondi, *Theorie des modernen Dramas 1880 - 1950* (Frankfurt/M., 1963 [1956]).

<sup>2</sup> Vgl. *ibid.*, 10.

<sup>3</sup> Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Sämtliche Werke, Band 8: Die Wissenschaft der Logik* (Stuttgart, <sup>3</sup>1955 [1812-1816]), 302. Zur Notwendigkeit der Entsprechung von Form und Inhalt in der Kunst, vgl. auch ders., *Sämtliche Werke, Band 14: Vorlesungen über die Ästhetik, Band 3* (Stuttgart, <sup>3</sup>1954 [1835-1838]) und den dort (als allgemeine Überlegung zu den Charakteristika verschiedener Künste) deutlich werdenden Gedanken, dass die äußere Form von Kunst der Beschaffenheit des Inhalts zu entsprechen habe, oder umgekehrt, dass sich spezifische Inhalte am ehesten von bestimmten medialen Formen darstellen ließen (vgl. u.a. 8, 225-226 und 230-233).

gestellt wird.<sup>4</sup> Und hiermit macht die szondische Studie zugleich auf das zentrale Problem aufmerksam, mit welchem (wie zu zeigen sein wird) nicht zuletzt das britische Drama um die Jahrhundertwende vom 19. zum 20. Jahrhundert zu kämpfen hatte.



Die zentralen Prämissen des Dramenmodells, wie es in der *Theorie des modernen Dramas* in Erscheinung tritt, werden in der hegelschen *Ästhetik* formuliert.<sup>5</sup> Diese verankert den Grund des dramatischen Geschehens in zweierlei Hinsicht im menschlichen Handeln. Als notwendige Voraussetzung des Dramatischen betritt zum einen das handlungs- und verantwortungsmächtige Individuum die Bühne:

Denn zum wahrhaft tragischen Handeln ist es notwendig, daß bereits das Princip der individuellen Freiheit und Selbständigkeit, oder wenigstens die Selbstbestimmung, für die eigene That und deren Folgen frei aus sich selbst einstehn zu wollen, erwacht sei.<sup>6</sup>

Dieses wiederum erzeugt zum anderen im zwischenmenschlichen Handeln mit anderen Individuen, über das Medium des Dialogs vermittelt, überhaupt erst das Drama:

Die vollständig dramatische Form [...] ist der Dialog. Denn in ihm allein können die handelnden Individuen ihren Charakter und Zweck [...] gegeneinander aussprechen, in Kampf gerathen, und damit die Handlung in wirklicher Bewegung vorwärts bringen.<sup>7</sup>

Als Prinzip des Dramatischen erscheint vor diesem Hintergrund die Darstellung gegenwärtiger menschlicher Handlungen von als selbst- und handlungsmächtige Subjekte konzipierten freien

---

<sup>4</sup> Vgl. Szondi, *Theorie des modernen Dramas*, 11. Zur Bedeutung der formalen Aussage für die dramatische Aussage, vgl. auch Michael Hays, „Drama and Dramatic Theory: Peter Szondi and the Modern Theater“, *Boundary 2: The Criticism of Peter Szondi*, XI,3 (1983), 69-81, wo unter Bezugnahme auf Szondis Dramentheorie festgehalten wird: „Formal structure is as important to the process of signification in a play as is content“ (70).

<sup>5</sup> Vgl. Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik*.

<sup>6</sup> Ibid., 541. Zum (aus der Perspektive der postmodernen Philosophie hochgradig problematischen) Konzept des einheitlichen, selbst- und handlungsmächtigen Individuums, vgl. auch 505. Zur Bedeutung des handelnden Subjekts und zur Verankerung der Handlung im freien Willen des Individuums, vgl. auch beispielsweise 324, 479, 482-483 und 573. Zur hegelschen Dramentheorie in ihrer Fundierung im Handeln freier und verantwortlicher Individuen, vgl. auch Steve Giles, *The Problem of Action in Modern European Drama* (Stuttgart, 1981), 11-18.

<sup>7</sup> Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik*, 498-499. Vgl. auch ibid., 496: „Das eigentlich Dramatische endlich ist das Aussprechen der Individuen in dem Kampf ihrer Interessen und dem Zwiespalt ihrer Charaktere und Leidenschaften.“

Individuen,<sup>8</sup> die konfliktiv in zwischenmenschlicher Interaktion in Erscheinung treten und letztlich die dramatische Handlung konstituieren:

Unter den besonderen Gattungen der redenden Kunst [...] [ist] die dramatische Poesie diejenige, welche die Objektivität des Epos mit dem subjektiven Principe der Lyrik in sich vereinigt, indem sie eine in sich abgeschlossene Handlung als wirkliche, ebenso sehr aus dem Inneren des sich durchführenden Charakters entspringende, als in ihrem Resultat aus der substantiellen Natur der Zwecke, Individuen und Kollisionen entschiedene Handlung in unmittelbarer Gegenwärtigkeit darstellt.<sup>9</sup>

---

<sup>8</sup> Zum innerhalb der hegelschen und szondischen Überlegungen etwas unscharf und nicht hinreichend differenziert verwendeten Begriff des *Subjekts*, vgl. die weiteren Ausführungen dieses Kapitels sowie insbesondere Kapitel 3 der vorliegenden Arbeit.

<sup>9</sup> Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik*, 479. Vgl. auch 480. Vgl. hierzu auch Hubert Zapf, *Das Drama in der abstrakten Gesellschaft: Zur Theorie und Struktur des modernen englischen Dramas* (Tübingen, 1988), 30. Hingewiesen sei an dieser Stelle auch auf die Grundlegung dramatischen Geschehens im (gegenwärtigen) menschlichen Handeln in der ersten selbständigen Dichtungstheorie der Antike, der aristotelischen *Poetik*: „Die Tragödie ist Nachahmung einer [...] in sich geschlossenen Handlung von bestimmter Größe [...] – Nachahmung von Handelnden und nicht durch Bericht“ (Aristoteles, *Poetik*, übers. und hgg. von Manfred Fuhrmann [Stuttgart, 1994 (1982)], 19). Ähnlich wie in der hegelschen und szondischen Theorie wird auch hier deutlich, dass (im Unterschied zur *berichtenden Epik*) handelnde Figuren im Zentrum stehen, aus deren über den Dialog vermitteltem Handeln (und nicht etwa aus einem göttlichen Eingriff) sich der Verlauf und die Lösung des dramatischen Geschehens ergeben müsse. Von der weiteren Verfolgung dieser Überlegungen, von einer Auseinandersetzung mit der Mehrdeutigkeit des Begriffs *Handlung* in der *Poetik* (vgl. Giles, *The Problem of Action in Modern European Drama*, 3) sowie von der Frage, wie sich die *Poetik* zur griechischen Dramenpraxis verhält, ist hier allerdings abzusehen, da dies nicht im Mittelpunkt des gegenwärtigen Erkenntnisinteresses steht. Hier soll vielmehr in Anlehnung an Szondis *Theorie des modernen Dramas* das neuzeitliche Drama mit seinem Ausgangspunkt in der Renaissance betrachtet werden, eine Beschränkung, die sich schon deshalb als notwendig erweist, da sich die das Handeln des Menschen (mit-)bedingenden Faktoren im Drama der Neuzeit und der griechischen Antike, in welcher unter anderem göttlicher Einfluss eine zentrale Rolle spielt, deutlich unterscheiden, was wiederum Auswirkungen auf die jeweiligen Konzeptionen individuellen Handelns und individueller Verantwortung hat. Der Fragehorizont meiner Arbeit beschränkt sich angesichts dessen auf die vergleichende Betrachtung des neuzeitlichen Dramas und Dramenmodells mit der Krisenzeit des Dramas um die Jahrhundertwende sowie auf die Lösungsperspektiven, die das *New English Drama* in diesem Kontext aufweist; er erstreckt sich nicht auf eine Geschichte des Dramatischen, geleitet von der Fragestellung, welche Bedeutung menschliches Handeln in den Dramenkonzeptionen unterschiedlicher europäischer Kulturtraditionen aufweist. Zur Zentralität menschlichen Handelns in der *Poetik*, vgl. beispielsweise Stephen Halliwell, *Aristotle's Poetics* (London, 1986), v.a. Kapitel 5 und 7 sowie Olof Gigon, „Einleitung,“ in: Aristoteles, *Vom Himmel, Von der Seele, Von der Dichtkunst*, übers. von Olof Gigon (Zürich, München, 21983 [1950]), 351-390. Zum Verhältnis der aristotelischen *Poetik* zur griechischen Dramenpraxis, vgl. u.a. Halliwell, *Aristotle's Poetics*, v.a. Kapitel 5 und 7; Hellmut Flashar, „Die *Poetik* des Aristoteles und die griechische Tragödie,“ *Poetica*, 16 (1984), 1-23 sowie Hans-Joachim Newiger, „Schuld und Verantwortlichkeit in der griechischen Tragödie“ (1986), in: ders., *Drama und Theater: Ausgewählte Schriften zum griechischen Drama*. (Stuttgart, 1996), 189-202. Zu den das menschliche Handeln mitbedingenden Faktoren (und zu deren Aussparung in der *Poetik* des Aristoteles), vgl. beispielsweise die genannten Texte Halliwells und Newigers sowie Arbogast Schmitt, „Zur Darstellung menschlichen Handelns in griechischer Literatur und Philosophie,“ in: Oscar W. Gabriel et al. (Hgg.), *Der demokratische Verfassungsstaat: Theorie, Geschichte, Probleme* (München, 1992), 3-16; ders., „Zur Aristoteles-Rezeption in Schillers Theorie des Tragischen: Hermeneutisch-kritische Anmerkungen zur Anwendung neuzeitlicher Tragikkonzepte auf die griechische Tragödie,“ in: Bernhard Zimmermann (Hg.), *Antike Dramentheorien und ihre Rezeption* (Stuttgart, 1992), 191-213 sowie Manfred Fuhrmann, „Nachwort,“ in: Aristoteles, *Poetik*, übers. und hgg. von Manfred Fuhrmann (Stuttgart, 1994 [1982]), 144-178, 149. Dass das sich im griechischen Drama abzeichnende Handlungsmodell, wie es in den Arbeiten

Form und Inhalt wiederum werden aus einer über das individuell-zwischenmenschliche Handeln definierten dramatischen Handlung hergeleitet:

[Die] Objektivität, die aus dem Subjekte herkommt, so wie [das] Subjektive, das in seiner Realisation und objektiven Gültigkeit zur Darstellung gelangt [...], giebt als Handlung die Form und den Inhalt der dramatischen Poesie ab.<sup>10</sup>

Da sowohl Form als auch Inhalt sich damit als je unterschiedliche und dennoch eng aufeinander bezogene Ausprägungsformen individueller Handlungsmächtigkeit ausweisen, ergibt sich hier (wie oben) die notwendige Einheit von Form und Inhalt. Inwieweit die solchermaßen beschriebene Verknüpfung von menschlichem Handeln in seiner ausgeprägt individuell-autonomen Form einerseits und dramatischem Form-Inhalt-Gefüge andererseits dabei von Bedeutung für die Untersuchung des britischen Dramas zu Beginn des 20. Jahrhunderts ist, wird im weiteren Verlauf meiner Überlegungen zu zeigen sein.

Unter Rückgriff auf diese Konzeptionen der *Ästhetik* legt Peter Szondi nun ein Modell des Dramas vor, welches das Drama als je gegenwärtiges, zwischenmenschliches Geschehen (was letztlich angesichts des Erkenntnisinteresses meiner Arbeit nichts anderes bedeutet als *Handeln*) begreift,<sup>11</sup> und mit welchem es seine Studie unternimmt, das Drama der Neuzeit zu beschreiben. In der *Theorie des modernen Dramas* verankert er dieses (mit seinem Ausgangspunkt in der Renaissance) formal wie inhaltlich im zwischenmenschlichen Bezug; zentral für das Drama ist auch hier der Dialog, in welchem handlungsmächtige Subjekte interagieren.<sup>12</sup> Das dergestalt konzipierte Dramenmodell wiederum lässt sich als Ausgangspunkt der vorliegenden Überlegungen als **neuzeitliches Dramenmodell** bezeichnen. Deutlich wird, dass die Studie Szondis innerhalb dieses Dramenmodells von einer Konvergenz von Form und Inhalt ausgeht, die den dramatischen Werken seit der Renaissance (idealtypisch) eingeschrieben ist. Gemein haben sie der *Theorie des modernen Dramas* zufolge, dass strukturell in zwischenmenschlicher Interaktion verhandelte Probleme auch thematisch nicht über die zwischenmenschliche Ebene handlungsmächtiger Subjekte hinausweisen, dass also die inhaltlichen Probleme innerhalb der zwischenmenschlichen Interaktion verhandelbar sind und dass die Form des neuzeitlichen Dramas solchermaßen nicht prinzipiell durch den Inhalt infrage gestellt wird, sondern sich Form und Inhalt in ihrer jeweiligen Fundierung in der Handlungsmächtigkeit autonomer Subjekte wechselseitig bestätigen.

An dieser Stelle ist auf Kritik an den Konzeptionen Hegels und Szondis einzugehen, wie sie beispielsweise von Steve Giles in Form der Behauptung geäußert wird, diese zeichneten ein

---

Schmitts dargestellt wird, eine gewisse Nähe zum (in Kapitel 3 meiner Arbeit darzulegenden) Handlungsmodell des *New English Drama* aufweist, sei an dieser Stelle abschließend angemerkt; auch dieser Gedanke kann im Kontext der vorliegenden Überlegungen allerdings nicht weiterverfolgt werden.

<sup>10</sup> Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik*, 324.

<sup>11</sup> Vgl. Szondi, *Theorie des modernen Dramas*, 75.

<sup>12</sup> Vgl. *ibid.*, 14-19.



inadäquates Bild des neuzeitlichen Dramas.<sup>13</sup> Der solchermaßen formulierte Vorwurf verliert aus dem Auge, dass es sich bei den hegelschen und szondischen Entwürfen um idealtypische Konstruktionen handelt.<sup>14</sup> Wie jedes Modell bedarf auch das neuzeitliche Dramenmodell der Idealisierung und Typisierung, um in einem Prozess der Abstraktion den Untersuchungsgegenstand überhaupt ins Blickfeld rücken und erfassen zu können. Angesichts dessen bleibt zwar einerseits sicherlich festzuhalten, dass es sich bei diesem Modell um eine signifikante Überzeichnung handelt und dessen Anwendung und Handhabung überdies differenziert und bedachtsam vorzunehmen ist. Andererseits, und das sollte durch die vorliegenden Ausführungen deutlich werden, geht es hier um die prinzipielle Tendenz der in der Arbeit Szondis angestellten Überlegungen. Und diese ist für das Drama der Renaissance sowie für die davon ausgehende Entwicklung des Dramas bis in seine Krisenzeit ab der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts in der Tat zutreffend, eine Krisenzeit, die in der *Theorie des modernen Dramas* gerade durch die idealtypische Formulierung des neuzeitlichen Dramenmodells erst deutlich in den Blick zu rücken vermag.

Matthias H. Henkels Ausführungen zu Vorstellungen menschlicher Autonomie im Drama der Renaissance (aufgezeigt anhand von Shakespeares Romanzen)<sup>15</sup> eignen sich hier als Anknüpfungspunkt für eine behutsame Modifizierung der hegelschen wie szondischen Dramenkonzeptionen. Gezeigt wird, wie das Drama der Renaissance das ohne jegliche Begrenzungen *vollständig* handlungsmächtige Subjekt nicht kennt. Der Einzelne zeigt sich dort vielmehr in einem Spannungsverhältnis von Autonomie und Heteronomie verortet. Gleichzeitig wird aber die durch die Werke der Renaissance vertretene Vorstellung eines *weitgehend* autonom handelnden Subjekts deutlich. Diese Überlegungen machen dergestalt auf Probleme einer vereinfachenden Verallgemeinerung und Gegenüberstellung aufmerksam, die versucht sein könnte, einer vermeintlich absoluten Handlungsmacht im Drama der Renaissance den vollständigen Verlust eben dieser Handlungsmacht im Drama der Moderne gegenüberzustellen.<sup>16</sup> Die

---

<sup>13</sup> Vgl. Giles, *The Problem of Action in Modern European Drama*, 279-281 sowie ders., „Szondi's Theory of Modern Drama,” *British Journal of Aesthetics*, 27,3 (1987), 268-277.

<sup>14</sup> Vgl. hierzu auch Marianne Kesting, „Handlung – Behavior – Reflexion und ihr Echo im modernen Drama,” *Poetica*, 8 (1976), 390-399, wo darauf hingewiesen wird, dass die *Ästhetik* individuelles Handeln oftmals als durchaus nicht unproblematisch aufweist, so dass der hegelsche individuelle Handlungsbegriff zuvörderst als Forderung erscheine (vgl. 390-391).

<sup>15</sup> Matthias H. Henkel, „*Know Thine Own Meaning*“: *Menschenbild und Selbstentwurf in Shakespeares Romanzen. Zur Idee der Autonomie des Individuums in der Literatur der Renaissance* (Trier, 1997).

<sup>16</sup> Hier lassen sich beispielsweise Michael Hays Ausführungen in „Drama and Dramatic Theory” nennen, wo zwar die Handlungskonzeption des neuzeitlichen Dramas treffend charakterisiert wird: „This then was a world the limits of which were determined by the actions of self-conscious individuals“ (72). Bei der Beschreibung des modernen Dramas geht dieser Text dann aber zu weit, wenn die Rede ist von „a fragmented world which (re)presents the powerlessness of the individual, the impossibility of interpersonal communication and the futility of trying to comprehend the forces which exist in and outside the subject. This is the new ‚perspective’ provided by the modern drama [which] [...] is not a perspective which, like that of the earlier theater, authorizes any action, any conceptual ordering or decision making on the part of the individual” (77). Wie hier für unterschiedliche Dramenkonzeptionen sind im Übrigen auch im Hin-

henkelschen Überlegungen erweisen sich mithin als eine sinnvolle Relativierung und Ergänzung einer teilweise zugespitzten Argumentation Hegels und Szondis, *ohne* mit diesem Hinweis auf die Notwendigkeit der differenzierten Betrachtung das oben formulierte neuzeitliche Dramenmodell jedoch prinzipiell zu hinterfragen. Vielmehr werden im Wissen um die historischen und kulturellen Begrenzungen menschlicher Handlungsperspektiven („Dialektik von historisch-kultureller Bedingtheit und selbstbewußter Autonomie des Subjekts“<sup>17</sup>) dennoch die sich im Drama der Renaissance manifestierenden menschlichen Autonomiepotenziale betont, indem der Text von „der mehr oder minder autonomen Selbstkonstitution der Figuren in Shakespeares Romanzen“<sup>18</sup> spricht.



Ausgehend von den oben genannten Prämissen des neuzeitlichen Dramenmodells, konstatiert die Studie Szondis eine **Krise des Dramas gegen Ende des 19. Jahrhunderts**.<sup>19</sup> Das Form-Inhalt-Gefüge präsentiert sich in dieser Zeit als ein Spannungsgefüge; die Dramen der Epoche zeugen von einem drohenden Auseinanderlaufen von Form und Inhalt. Angesichts des wechselseitigen Bedingungsverhältnisses (Hegel) beziehungsweise der dialektischen Identität (Szondi) von Form und Inhalt stellt dies aber eine existenzielle Gefährdung des Dramas dar. Inwiefern das Drama diese durch die eigenen inneren Voraussetzungen bedingte Bedrohung seiner Existenz mit den ihm zur Verfügung stehenden Mitteln zu meistern verstand und in England nach dem Zweiten Weltkrieg wieder in neuem Glanz erstrahlte, werden die weiteren

---

blick auf die neuzeitlichen und postmodernen Autonomiemodelle in Kapitel 3 meiner Arbeit vergleichbare Differenzierungen vorzunehmen.

<sup>17</sup> Henkel, *Menschenbild und Selbstentwurf in Shakespeares Romanzen*, 21. Vgl. hierzu auch *ibid.*, 157.

<sup>18</sup> *Ibid.*, 33. Vgl. auch 1, 131 und 176. Zugleich wird hier deutlich, dass die Studie Henkels den Ausgangsvoraussetzungen des (im dritten Kapitel) auszuführenden Handlungsmodells des *New English Drama* nicht widerspricht, das in Absetzung vom neuzeitlichen Handlungsmodell zu formulieren ist; festgehalten wird bei aller notwendigen Relativierung allzu einseitiger Betonungen menschlicher Handlungsmacht im Drama der Renaissance dennoch die Konzeption weitgehender menschlicher Gestaltungsautonomie. Dies stellt zum einen eine sinnvolle Modifizierung des oben ausgeführten neuzeitlichen Dramenmodells dar, kann zum anderen aber gerade in dieser modifizierten Form als textnahe Kontrastfolie für das britische Drama nach dem Zweiten Weltkrieg dienen, das vor dem Hintergrund gravierender soziokultureller Veränderungen und eines hierdurch hervorgerufenen Problembewusstseins die Konzeption umfassender menschlicher Autonomie zwar noch viele Figuren implizit vertreten lassen mag, im Unterschied zum neuzeitlichen Drama aber die Vorstellung einer übergreifenden menschlichen Gestaltungsmacht als lebensnahe und lebensmögliche Option insgesamt für obsolet erklärt. Eine Frage, die im Rahmen vorliegender Arbeit zwar benannt, nicht aber beantwortet werden kann, ist, inwieweit der Umstand, dass Henkels Studie eine spezifische Dramenform, nämlich Shakespeares Romanzen, zum Untersuchungsgegenstand wählt, Auswirkungen auf seine Argumentation und seine Befunde bezüglich des Problembereichs menschlicher Autonomie haben könnte.

<sup>19</sup> Vgl. Szondi, *Theorie des modernen Dramas*, 74-82. Zur Diagnose einer Krise des Dramas, vgl. auch u.a. Giles, *The Problem of Action in Modern European Drama* sowie Georg Lukács, „Zur Soziologie des modernen Dramas“ (1909), in: *ders., Schriften zur Literatursoziologie*, ausgew. von Peter Ludz (Neuwied, 1961), 261-295.

Betrachtungen zu den dramenästhetischen Begründungen des britischen Dramas ebenso aufzeigen wie die Untersuchungen exemplarischer Stücke innerhalb meiner Arbeit. Zu beantworten ist zunächst allerdings die Frage nach den Gründen, die sich für die Gefährdung des Dramas gegen Ende des 19. Jahrhunderts ausmachen lassen.

Eine Antwort auf diese Frage ist wiederum nicht im Bereich des Ästhetischen zu finden; sie ist vielmehr nur möglich, wenn man den engen Bereich des Ästhetischen verlässt und sich der sozialen Lebenswelt zuwendet. Grundlegend ist dabei die Annahme, dass sich das Drama nicht als ein historisch neutrales Gebilde präsentiert,<sup>20</sup> sondern geradezu gegenteilig bis in sein Innerstes hinein eine Affinität zu den existenziellen Bedingungen des Menschen sowie zu dessen soziokultureller Lebens- und Erfahrungswelt aufweist. Diese Affinität ist nach Hegel wiederum angelegt in den Kategorien individuellen Handelns und zwischenmenschlicher Interaktion.<sup>21</sup> Ihren Niederschlag findet sie nicht nur im Inhalt der Stücke; vielmehr liegen auch den je spezifischen Ausprägungen der dramatischen Form wesentliche Annahmen über die menschliche Existenz zugrunde: „Dramatic form codifies assertions about human existence.“<sup>22</sup> Veränderungen der soziokulturellen oder existenziellen Bedingungen können in ihren Auswirkungen auf die Möglichkeiten und Grenzen individueller Handlungsmächtigkeit und mithin auf den Bereich des Zwischenmenschlichen somit für das Drama kaum folgenlos bleiben.<sup>23</sup> Werden sie von Form und Inhalt jedoch nicht in derselben Weise nachvollzogen, so droht ein Divergieren von Form und Inhalt. Und genau dies ist die Diagnose, die Szondis *Theorie des modernen Dramas* für das Drama gegen Ende des 19. Jahrhunderts stellt.

Das Auftreten von Widersprüchen in der dramatischen Gestaltung erweist sich mithin als Ausdruck einer historisch aufgebrochenen Krisen- und Umbruchsituation, die wiederum eine sukzessive Subversion der Kategorie individuellen Handelns mit sich bringt. Das fundamentale Problem besteht dabei in den Herausforderungen einer sich zunehmend ausdifferenzierenden und pluralisierenden modernen Welt, die Hubert Zapf in seiner Studie beispielsweise mit dem Konzept der *abstrakten Gesellschaft* zu erfassen sucht, Herausforderungen, die sich dem menschlichen Handlungsanspruch zunehmend zu entziehen drohen.<sup>24</sup> Da die Kategorie individuellen

---

<sup>20</sup> Vgl. Szondi, *Theorie des modernen Dramas*, 10.

<sup>21</sup> Vgl. Zapf, *Das Drama in der abstrakten Gesellschaft*, 4.

<sup>22</sup> Hays, „Drama and Dramatic Theory,” 70. Vgl. auch Szondi, *Theorie des modernen Dramas*, 12 sowie Giles, *The Problem of Action in Modern European Drama*, 261-262 und 294-295.

<sup>23</sup> Vgl. hierzu auch Zapf, *Das Drama in der abstrakten Gesellschaft*, wo es unter Bezugnahme auf das *New English Drama* heißt: „Ist personale Interaktion das genuine Medium des Dramas, dann muß die gesellschaftliche Problematisierung solcher Interaktion auf dessen *Struktur* durchschlagen“ (26; Hervorhebung im Referenztext).

<sup>24</sup> Vgl. zu diesen Überlegungen auch Giles, *The Problem of Action in Modern European Drama*, 261-298; Thomas Sparr, „Peter Szondi,“ *Bulletin des Leo Baeck Instituts*, 78 (1987), 59-69, 60 und 64-65 sowie die bereits zitierte Studie Zapf, *Das Drama in der abstrakten Gesellschaft*, 7 und 31. Für Überlegungen zur historisch aufgebrochenen Krisensituation in der Moderne sowie zu den damit einhergehenden Herausforderungen für den Einzelnen, vgl. ausführlich auch Kapitel 2 und 3 meiner Arbeit sowie Kapitel 6.1, wo das oben beschriebene Problem in John Osbornes *Look Back in Anger* anhand von Jimmys Verhalten besonders augenfällig wird.

Handelns nun aber die *conditio sine qua non* des neuzeitlichen Dramas darstellt, ist hier eine prinzipielle Gefährdung des Dramatischen angelegt. Lösen lässt sich diese Herausforderung überhaupt nur, indem sich sowohl Thematik *als auch* Struktur den neuen Gegebenheiten anpassen, denn

das Drama [realisiert] sich erst dann in seinen ästhetischen Möglichkeiten voll [...], wenn es [die gesellschaftliche] Wirklichkeit in ihren wesentlichen Problemen und Widersprüchen in sich aufnimmt und in seiner Thematik und Struktur zum Austrag bringt.<sup>25</sup>

Das Drama gegen Ende des 19. Jahrhunderts aber vollzog soziokulturelle Veränderungen (und die damit verbundene Hinterfragung individueller Autonomie) inhaltlich durchaus nach, hielt dem neuzeitlichen Dramenmodell aber formal die Treue. Peter Szondi formuliert die Krisensituation, in welcher sich das Drama der Zeit befindet, folgendermaßen:

Für die Krise, in die das Drama als die Dichtungsform des je gegenwärtigen (1) zwischenmenschlichen (2) Geschehens [beziehungsweise Handelns; M.R.] (3) gegen Ende des neunzehnten Jahrhunderts gerät, ist die thematische Wandlung verantwortlich, welche die Glieder dieser Begriffstrias durch ihre entsprechenden Gegenbegriffe ersetzt.<sup>26</sup>

Zwischenmenschliche Aktualität wird im Drama dieser Epoche demgemäß inhaltlich verneint; formal wird allerdings noch der Versuch unternommen, sie aufrechtzuerhalten. Anders ausgedrückt, suggeriert das Drama der Zeit in seiner Form eine Handlungsmächtigkeit der Figuren, die aufgrund von sich im Inhalt manifestierenden spezifischer Herausforderungen, die sich der individuellen Verfügungsgewalt des tätigen Subjekts nur noch begrenzt erschließen, längst nicht mehr gegeben ist.

Von der Palette veränderter Herausforderungen und zeittypischer Konstellationen, die Szondis *Theorie des modernen Dramas* anhand ausgewählter Texte der Epoche aufzeigt und die in der Umbruchzeit, von der hier die Rede ist, ihren zunächst nur inhaltlichen Niederschlag im Drama finden, sollen an dieser Stelle zur Exemplifizierung des dargestellten Problemkontextes die Überlegungen der szondischen Studie zum Drama Gerhart Hauptmanns kurz dargestellt werden. So liegt diesem Drama zunächst das Ansinnen zugrunde, soziokulturelle Zusammenhänge, die dem Menschen der Moderne potenziell fremd bleiben und die sein Leben gleichwohl elementar zu prägen vermögen, auf der Bühne zu präsentieren:

---

<sup>25</sup> Zapf, *Das Drama in der abstrakten Gesellschaft*, 4-5. Zu den gesellschaftlich bedingten Herausforderungen an das Drama und dessen Gefüge von Form und Inhalt, vgl. auch Hays, „Drama and Dramatic Theory“, 71 sowie 70: „The modern playwright tries [sic] to resolve the contradiction between a new social content and a form which, because it is historically conditioned, is no longer able to inform the statement of the content.“

<sup>26</sup> Szondi, *Theorie des modernen Dramas*, 74.

Der soziale Dramatiker versucht die dramatische Darstellung jener ökonomisch-politischen Zustände, unter deren Diktat das individuelle Leben geraten ist. Er hat Faktoren aufzuweisen, die jenseits der einzelnen Situation und der einzelnen Tat wurzeln und sie dennoch bestimmen. Dies dramatisch darstellen heißt [...]: die Umsetzung der entfremdeten Zuständlichkeit in zwischenmenschliche Aktualität.<sup>27</sup>

Da die hier angesprochenen soziokulturellen Problemkonstellationen jedoch letztlich nicht aus dem Konflikt und der Konfrontation der Figuren auf der Bühne entstehen, lassen sie sich auch nicht auf der Ebene des handlungsmächtigen Subjekts lösen, der sie sich tendenziell entziehen: „Die bestimmenden Kräfte des menschlichen Lebens [haben sich] aus der Sphäre des ‚Zwischen‘ in die der entfremdeten Objektivität verlagert.“<sup>28</sup> Eben hier liegt aber die in der *Theorie des modernen Dramas* diagnostizierte Schwierigkeit des Dramas Hauptmanns, das dem ihm eingeschriebenen Ansinnen, dem Formprinzip des neuzeitlichen Dramas trotz der geschilderten Schwierigkeiten gerecht zu werden, nur noch durch ästhetische Kunstgriffe (oberflächlich) nachzukommen vermag, und das beispielsweise dadurch, dass es eine beobachtende Figur einführt, die zwar kein (dramatisches)  *Sprechen zwischen* den Charakteren, zumindest aber ein (episch anmutendes)  *Sprechen über* fundamentale Probleme zu ermöglichen suche.<sup>29</sup> Zum einen erweist sich dies aus der Sicht der *Theorie des modernen Dramas* nun allerdings dahingehend als problematisch, als diese Figur solchermassen nicht thematisch, sondern lediglich formal motiviert erscheint.<sup>30</sup> Und zum anderen offenbart sich hier auch die zentrale These der Arbeit Szondis, die es nicht nur unternimmt, die Krisenzeit des Dramas zu analysieren, sondern die zugleich von einem Drängen des Dramas hin zum Epischen ausgeht, das dem Drama um 1900 noch als ungelöstes ästhetisches Spannungspotenzial eingeschrieben sei: „In der Krisenzeit des Dramas erscheinen epische Formelemente thematisch verbrämt. Folge [der] zweifachen Besetzung einer Gestalt oder einer Situation kann die Kollision von Formalem und Inhaltlichem sein.“<sup>31</sup>

Dass diese These einer dem Drama scheinbar immanenten Tendenz zur Episierung durchaus kritisch zu betrachten ist, wird im Folgenden noch näher zu betrachten sein. Festzuhalten bleibt allerdings zunächst der Befund einer Verlagerung zentraler Konfliktlagen aus der Ebene des Zwischenmenschlichen heraus, einer damit verbundenen Problematisierung individueller Handlungs- und Gestaltungsmacht sowie einer daraus resultierenden formalen Unstimmigkeit des Dramas ausgangs des 19. Jahrhunderts. Und hier ist Szondi sicherlich zuzustimmen, wenn er darauf verweist, dass die anhand des Dramas Hauptmanns exemplarisch illustrierten Versuche, innerhalb des neuzeitlichen Formpostulats zu verbleiben, ungenügend und wenig zu-

---

<sup>27</sup> Ibid., 63.

<sup>28</sup> Ibid., 64.

<sup>29</sup> Vgl. zu diesen Überlegungen insgesamt ibid., 62-73.

<sup>30</sup> Vgl. ibid.

<sup>31</sup> Ibid., 68.

friedenstellend erscheinen müssen.<sup>32</sup> Dieses kennt im Unterschied zum *New English Drama* nicht die formale Anerkennung der sich inhaltlich gegen Ende des 19. Jahrhunderts abzeichnenden Begrenzungen individueller Autonomie durch die Vorstellung der auch formal nur noch bedingt handlungsmächtigen Figur, die in Jimmy Porters hilflos wirkenden Ausfällen gegen ihm nur begrenzt verständliche und zugängliche soziokulturelle Strukturen und Prozesse ihren so prägnanten Ausdruck gefunden hat. Demzufolge kann im Drama der Jahrhundertwende die zunächst außerästhetisch induzierte Verlagerung zentraler Konfliktlagen von der Ebene des Zwischenmenschlichen auf eine diese übergreifende Ebene jedoch innerhalb des Ästhetischen nicht zu einer Rückverlagerung des Konflikts auf die Ebene des Zwischenmenschlichen führen. Wie ich im Folgenden zeigen möchte, gelingt eben dies dem britischen Drama nach dem Zweiten Weltkrieg, indem es (ähnlich wie das Drama der Krisenzeit) die Konfrontation des Einzelnen mit einer dem Handlungsanspruch des Menschen nur noch begrenzt zugänglichen Lebenswelt in den Mittelpunkt rückt, zugleich aber (und hier unterscheiden sich die beiden Ausprägungsformen des Dramatischen) die inhaltliche Begrenzung dieses Handlungsanspruchs nun auch formal umsetzt und somit die Versuche von prinzipiell nur eingeschränkt handlungsmächtigen Figuren, sich mit den vielfältigen Problemen und Herausforderungen ihrer Lebens- und Erfahrungswelt zu arrangieren, jenseits aller thematischen Differenzen zwischen den einzelnen Werken zum gemeinsamen Erkenntnisinteresse und Formprinzip erhebt.

Wie in den vorausgegangenen Überlegungen deutlich geworden sein sollte, lässt sich die Krise des Dramas nicht allein innerhalb des Ästhetischen verorten. Der Bereich des Ästhetischen vermag zunächst nur, ein inneres Unbehagen angesichts von Unstimmigkeiten in der Konzeption dramatischer Werke zu wecken, welchem nachzugeben aber bedeutet, den umgrenzten Bereich der dramatischen Kunst zunächst zu verlassen und den Blick für soziokulturelle Prozesse zu schärfen, die sich dann als verantwortlich für die Probleme des Dramas am Ende des 19. Jahrhunderts erweisen. Der hermeneutische Weg führt somit vom Ästhetischen über den Bereich des Historisch-Gesellschaftlichen zurück zur dramatischen Kunst.<sup>33</sup> Nur der Einbezug beider Dimensionen kann Voraussetzung dafür sein, der Komplexität des Untersuchungsgegenstandes gerecht zu werden. Gleichwohl mag je nach Erkenntnisinteresse der eine oder der andere Bereich stärker in den Mittelpunkt der Betrachtungen rücken – und in der *Theorie des modernen Dramas* ist dies ausdrücklich der Bereich des Dramatisch-Ästhetischen. Demzufolge erscheint es aber auch nicht sonderlich überzeugend, das szondische Vorgehen (wie verschiedentlich geschehen) zu kritisieren, historisch-soziale Problemkonstellationen über die jeweils untersuchten Bühnenwerke als ästhetische Problemlagen herzuleiten und sie nicht im Sinne einer kulturtheoretisch ausgerichteten Untersuchung zu thematisieren, wo-

---

<sup>32</sup> Vgl. *ibid.*

<sup>33</sup> Vgl. hierzu auch Hays, „Drama and Dramatic Theory,“ 71. Zu diesem Vorgehen, vgl. auch Szondi, *Theorie des modernen Dramas*, 12.

durch sie indes vermeintlich nicht hinreichend tiefenscharf herausgearbeitet würden.<sup>34</sup> Letztlich präsentiert sich die *Theorie des modernen Dramas* dem Leser nicht als aufgeblähter Text, sondern in seltener konziser Schlichtheit als ein herausragendes Werk ästhetisch-dramatischer Theorie, dessen Bedeutung auch bald sechzig Jahre nach seiner Entstehung nicht infrage steht. Dieser Befund lässt sich hier mit Fug und Recht festhalten, und das trotz zweier Problematiken, die der szondischen Argumentation eingeschrieben sind und die (wie im Hinblick auf die Episierungsthese bereits angedeutet) noch näher zu beleuchten sein werden.

Zunächst ist diese Argumentation jedoch noch ausführlicher nachzuvollziehen, um solchermaßen die grundlegenden dramentheoretischen Vorannahmen meiner Untersuchung weiter herzuleiten. Wie bislang dargelegt wurde, ist das Konfliktpotenzial in der Krisenzeit des Dramas um 1900 nicht mehr in der zwischenmenschlichen Auseinandersetzung angelegt, sondern durch andere und dieser Ebene entzogene Faktoren motiviert. Das wiederum bedeutet Veränderungen im Inhalt, die formal zunächst nicht nachvollzogen werden, die sich dem Drama gleichwohl aber als Probleme der Form stellen.<sup>35</sup> Hieraus leitet die *Theorie des modernen Dramas* nun ein Subjekt-Objekt-Spannungsverhältnis ab: Während strukturell weiterhin der Eindruck erweckt wird, autonome Subjekte interagierten, zeigten sich diese thematisch als Objekte von ihnen nicht mehr handlungsmächtig zugänglichen Problemlagen.<sup>36</sup> Dieser Gegensatz von Subjekt und Objekt, der (nicht zuletzt vor dem Hintergrund postmoderner Theorieansätze) nicht unproblematisch ist und die zweite Schwachstelle der *Theorie des modernen Dramas* darstellt, präsentiert sich dort wiederum primär als eine Kategorie des Ästhetischen, wo er nicht von ungefähr innerhalb der konstatierten Episierungstendenzen verortet wird.<sup>37</sup> Zugleich erscheint er aber auch als eine Kategorie des Lebensweltlichen, indem er letztlich die Frage aufwirft nach den Möglichkeiten und Grenzen individuellen Handelns, die sowohl das Dramatische als auch das Lebensweltliche affiziert und letztlich beide Dimensionen miteinander verbindet. Innerhalb der szondischen Theorie wird der Zusammenhang zwischen Subjekt-Objekt-Relation und individuellem Handlungspotenzial wiederum nicht zuletzt anhand des bereits exemplarisch angesprochenen hauptmannschen Dramas deutlich. Erkennbar wird, dass sich mit der Subjektposition innerhalb des neuzeitlichen Dramenmodells die Erwartung figuraler Handlungsmacht verbindet, die den *dramatis personae* indes abhanden gekommen sei, so dass sie sich nunmehr außerstande sähen, über den Austrag von zentralen Konfliktlagen im dialogisch-zwischenmenschlichen Bereich das Drama strukturell als Drama zu konstituieren (ästhetische Dimension) und sie sich vielmehr als tendenziell Ausgelieferte existenziell-soziokultureller Strukturen und Prozesse präsentierten (le-

---

<sup>34</sup> Vgl. zu diesen Vorhaltungen Giles, „Szondi’s Theory of Modern Drama,” 275 sowie Sparr, „Peter Szondi,” 60.

<sup>35</sup> Vgl. hierzu auch Hays, „Drama and Dramatic Theory,” 71.

<sup>36</sup> „Der innere Widerspruch des modernen Dramas besteht demnach darin, daß einem dynamischen Ineinanderübergehen von Subjekt und Objekt in der Form: ihr statisches Auseinandersein im Inhalt gegenübersteht“ (Szondi, *Theorie des modernen Dramas*, 76).

<sup>37</sup> Vgl. *ibid.*, beispielsweise 51.

bensweltliche Dimension), was einem Wechsel von der Subjekt- in die Objektposition gleichkomme; die Rede ist hier nicht zuletzt von der „Ohnmacht des Menschen“,<sup>38</sup> die im Drama Hauptmanns deutlich werde.

Die *Theorie des modernen Dramas* betrachtet das Form-Inhalt-Gefüge somit im Kontext eines Subjekt-Objekt-Spannungsverhältnisses, das wiederum eng verbunden ist mit der Kategorie individuellen Handelns. Angesichts dieser Zusammenhänge lässt sich nun aber auch die Feststellung Szondis nachvollziehen, wonach das Formprinzip des Dramatischen den thematisch hervorgerufenen Gegensatz von Subjekt und Objekt negiert.<sup>39</sup> Wie die Überlegungen zum neuzeitlichen Dramenmodell deutlich gemacht haben, basiert dieses formal auf dem *Interagieren handlungsmächtiger Individuen*, welche sich a) in diesem Interaktionsprozess sowohl als Subjekte, das heißt als gegenüber dem Anderen Agierende, als auch als Objekte individueller Handlungsbestrebungen des Gegenübers ausweisen und welche b) in einem konfliktiv angelegten Prozess die dramatische Handlung und mithin das Drama als Drama konstituieren beziehungsweise aus sich selbst hervorbringen. Die Krisenzeit des Dramas erscheint vor diesem Hintergrund aber als unauflöslich verbunden mit einer Krise individuellen Handelns.<sup>40</sup>



So plausibel dieser Befund, so problematisch ist allerdings seine Herleitung über die dichotomische Gegenüberstellung von Subjekt und Objekt wie auch die aus ihm abgeleitete Folgerung einer vermeintlichen Tendenz des modernen Dramas hin zum Epischen – und damit sind nun die zwei grundlegenden **Schwachstellen der *Theorie des modernen Dramas*** angesprochen. Deren Analyse hat dabei von der szondischen Diagnose auszugehen, wonach die Krisenzeit des Dramas das durch die Problematisierung der Kategorie individuellen Handelns hervorgerufene Divergieren von Form und Inhalt durch formale Kunstgriffe im oben beschriebenen Sinne zu überspielen sucht.<sup>41</sup> Diese lassen sich verstehen als Zugeständnisse an die neuzeitliche Dramenform und das dieser eingeschriebene Konzept des handlungsmächtigen Subjekts, das indes dem sich im Drama inhaltlich manifestierenden historisch-soziokulturellen Wandel nicht mehr zu entsprechen imstande ist. Die Einheit des Dramatischen lässt sich erst restituieren durch eine

---

<sup>38</sup> Ibid., 91. Auch anhand der Ausführungen zum Werk Strindbergs lässt sich die Formproblematik des Dramas als Hinterfragung individuellen Handlungspotenzials erkennen. Lebenswelt erscheint dort teilweise subjektiv gebrochen, erscheint als Projektion innerer Problemlagen auf Außenwelt, Kommunikation und den jeweiligen Gegenüber, so dass sich hier die (dem autonomen Handlungsanspruch des Individuums entgegenlaufende) Eigengesetzlichkeit der psychischen Struktur abzeichnet. Vgl. hierzu *ibid.*, 40-57.

<sup>39</sup> Vgl. *ibid.*, 76.

<sup>40</sup> Vgl. auch Giles, *The Problem of Action in Modern European Drama*, wo die Krisenzeit des Dramas ebenfalls zuvörderst im Problematischwerden individuellen Handelns verankert wird.

<sup>41</sup> Vgl. Szondi, *Theorie des modernen Dramas*, v.a. Kapitel II.



neue Konvergenz von Form und Inhalt, die den veränderten außerästhetischen Bedingungen auch formal gerecht zu werden vermag:

Wie die ‚Krise des Dramas‘ den Übergang vom reinen Dramenstil zum widersprüchlichen aus thematischen Verschiebungen hergeleitet hat, ist der folgende Wandel bei weitgehend gleichbleibender Thematik als der Vorgang aufzufassen, in dem sich Thematisches zur Form niederschlägt und die alte Form sprengt.<sup>42</sup>

Und dies geschehe nun allerdings unter den Prämissen einer *epischen Dramatik*, indem eine formal bislang verdeckte Epik nun auch in der inneren Struktur des Dramatischen ihren Niederschlag finde; der „Widerspruch zwischen epischer Thematik und dramatischer Form [werde] durch die Formwerdung der inneren Epik aufgelöst.“<sup>43</sup>

Zur Verdeutlichung dieses Prozesses sollen von den vielen Werken, anhand derer die Studie Szondis das innere Drängen des Dramatischen hin zum Epischen herzuleiten bestrebt ist, exemplarisch die Ausführungen zu Thornton Wilders *Our Town* herangezogen werden. Dieses Stück mache deutlich, dass die Figuren hier nicht um des Formprinzips willen zu Herren über das eigene Leben gemacht werden;<sup>44</sup> vielmehr wird eine Spielleiterfigur eingeführt, die sich außerhalb des inhaltlichen Bereiches bewegt. Hierdurch hat jedoch die Handlung in ihrer Fundierung im (nunmehr problematisch gewordenen) zwischenmenschlichen Bezug nicht mehr die Aufgabe, die Form zu bilden. Das Formganze wird durch die epische Spielleiterfigur gesichert, welche durch die aus ihr heraus entstehende Anordnung der Szenen die Struktur des Stückes konstituiert. Der Spielleiter ersetzt so die Vermittlergestalten, die anhand des Dramas Hauptmanns bereits angesprochen wurden und die es erst ermöglichten, der zwischenmenschlichen Ebene eigentlich entzogene Faktoren in das Geschehen auf der Bühne einzubeziehen. Die thematische Motivierung der – mit dem neuzeitlichen Dramenmodell gesprochen – eigentlich externen Figur wird somit aufgegeben.<sup>45</sup> Nach Szondi komme durch das formale Zugeständnis des Dramatischen an das Epische die neue Thematik, deren Essenz das Problematischwerden des Zwischenmenschlichen durch die Entsubstanzialisierung individuellen Handelns darstellt, und deren Konsequenzen sich für das Drama im Bestreben des Einbezugs des zunächst Nicht-Zwischenmenschlichen oder des Nicht-Gegenwärtigen (in Form sozialer Verhältnisse oder der Vergangenheit) kristallisieren, erst in ihrer ganzen Reinheit zur Geltung.<sup>46</sup> Die Frage, die sich

---

<sup>42</sup> Ibid., 80.

<sup>43</sup> Ibid. Vgl. auch 81: „Die Form-Inhalt-Spannung des modernen Dramas lässt sich zurückführen auf den Widerspruch zwischen dialogischem Einswerden von Subjekt und Objekt in der Form und deren Auseinandersein im Inhalt. Die ‚epische Dramatik‘ entsteht, indem das inhaltliche Subjekt-Objekt-Verhältnis sich zur Form niederschlägt.“

<sup>44</sup> Wie Szondi im Hinblick auf Arthur Millers *Death of a Salesman* ausführt (vgl. *ibid.*, 155).

<sup>45</sup> Vgl. hierzu auch *ibid.*, 77. Szondi spricht auch von der „Verfälschung, die das ‚soziale Drama‘ durch den Gegensatz von entfremdet-dinglicher Zuständlichkeit im Thematischen und zwischenmenschlicher Aktualität im Formpostulat zwangsläufig begeht“ (110-111) sowie von „thematisch verhüllten Formelementen“ beziehungsweise „formal fungierenden Inhalte[n]“ (78).

<sup>46</sup> Zur Auseinandersetzung mit Thornton Wilders *Our Town*, vgl. *ibid.*, 139-145.

allerdings erneut stellt, ist, ob mit dieser Tendenz zum Epischen<sup>47</sup> die einzige potenzielle Lösungsmöglichkeit für die Krise des Dramas aufgezeigt ist.

Neben dem unterstellten Zwang zur Episierung weist die *Theorie des modernen Dramas* aber (wie angedeutet) mit der dichotomischen Gegenüberstellung von Subjekt und Objekt eine weitere durchaus problematische Argumentationsstruktur auf, wobei beide eng miteinander verwoben sind. Da eine unkritische Übernahme dieser Konzeptionen szondischer Prägung den Blick für die spezifischen Ausprägungen und Herausforderungen des britischen Dramas im 20. Jahrhundert nicht schärfen, sondern eher trüben würde, müssen sie in ihrer Validität und Reichweite an dieser Stelle überprüft werden, ohne allerdings damit das gesamte Argumentationsgebäude der *Theorie des modernen Dramas* in seinen Grundfesten auch nur annähernd erschüttern zu können – diese behält auch bei kritischer Relativierung einiger Schlussfolgerungen ihre diagnostische Tiefenschärfe hinsichtlich der Krisenzeit des modernen Dramas. In eben dieser Diagnoseleistung aber ist die heute noch weiterwirkende Bedeutung der Arbeit Szondis angelegt, und nicht in ihren aufgezeigten möglichen Therapieansätzen.

Das historisch-ästhetische Drängen des Dramas hin zum Epischen lässt sich zunächst anhand der dramengeschichtlichen Entwicklung widerlegen. Das britische Drama offenbart zwar zu Beginn des 20. Jahrhunderts alle Symptome eines Divergierens von Form und Inhalt. Zuflucht sucht es indes nach dem Zweiten Weltkrieg nicht im inneren Zug zur Episierung; wie die Dramenpraxis das *New English Drama* zeigt, vermochte sich das Drama angesichts der Herausforderungen an das Innere des Dramatischen mit seinen eigenen Mitteln zu helfen. Gleichzeitig macht es ein historisch angemessener Umgang indes notwendig, auf das Datum der Veröffentlichung der Studie Szondis aufmerksam zu machen: Sie erschien erstmals 1956, in demselben Jahr also, in dem John Osbornes *Look Back in Anger* uraufgeführt wurde. Damit lag ein Bezug auf das neue britische Drama und dessen Lösungsperspektiven für diese Studie aber jenseits ihres Möglichkeitshorizontes. Und insofern erweist sich deren Episierungsthese als ein zeitgebundenes Argument.<sup>48</sup> Dieser rückblickenden historischen Widerlegung lässt sich indes ein weiteres (und gewichtigeres) Argument anfügen, das die vermeintliche immanente Logik eines Drängens des Dramas hin zum Epischen hinterfragt. Denn damit das britische Drama nach dem Zweiten Weltkrieg überhaupt in neuer Pracht erstrahlen konnte, musste es das Handlungsmodell der neuzeitlichen Dramenkonzeption hinter sich lassen – und es vollzog diesen Schritt im Sinne eines zwischen den Vorstellungen der Autonomie und der Heteronomie vermittelnden Handlungs-

---

<sup>47</sup> Zur in der *Theorie des modernen Dramas* unterstellten Episierungstendenz, vgl. dort v.a. 74-82 sowie die beispielhaft ausgeführten *Lösungsversuche* des Kapitels IV.

<sup>48</sup> Vgl. hierzu auch Hays, „Drama and Dramatic Theory,“ 75, wo die Zeitgebundenheit der Argumentation Szondis dann allerdings in einer merkwürdigen Wendung an der Rolle des Inszenierenden festgemacht wird, welche als neues Element von der *Theorie des modernen Dramas* in ihrer Bedeutung weitgehend übersehen worden sei (vgl. hierzu 78-79). Die Frage, inwieweit auch andere Ausprägungsformen des Dramas in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts den unterstellten Zug zur Episierung widerlegen, würde den Rahmen vorliegender Arbeit übergreifen und muss anderen Untersuchungen vorbehalten bleiben.

modells als neuem Fundament seiner Dramenästhetik. Und damit wird erkennbar, dass die *Theorie des modernen Dramas* die Anpassungsfähigkeit des Mediums Drama offensichtlich unterschätzt und dieses durch eine unverrückbar scheinende und eindimensionale Verknüpfung des Dramatischen mit dem neuzeitlichen Dramenmodell letztlich als zu unflexibel betrachtet. Im Hintergrund zeichnet sich hier dabei eine Fehleinschätzung individueller Handlungs- und Gestaltungsmöglichkeiten ab, ist die Relativierung menschlicher Handlungsbefähigung im Zeitalter der (Post-)Moderne doch letztlich nicht gleichbedeutend mit der völligen Handlungssohnmacht des Einzelnen.<sup>49</sup> Zurück auf den Bereich des Ästhetischen gewendet, erweist sich die ausgeprägte Fixierung auf das (dem Konzept des handlungsmächtigen Individuums verpflichtete) neuzeitliche Dramenmodell jedoch als Faktor prognostischer Inflexibilität und Ungenauigkeit.

Verantwortlich für die unterstellte Episierungsdynamik erscheint mithin die angesprochene strikte Gegenüberstellung von Subjekt und Objekt innerhalb der *Theorie des modernen Dramas*. Da diese den Einzelnen in der dramatischen Interaktion nicht flexibel in einem Spannungsfeld von mit der Subjektposition verbundenem individuellem Handeln einerseits und von die Objektposition betonenden Handlungsbestrebungen Anderer wie auch von soziokulturell-existenziellen Bedingungen andererseits zu verorten imstande ist, sondern mit der Suspendierung des Konzepts der Subjektautonomie zugleich jedwedes menschliches Agieren für obsolet erklärt, scheint der Schritt von der neuzeitlichen Dramatik hin zur epischen Dramatik fast zwingend notwendig.<sup>50</sup> Wie aber erneut hervorzuheben bleibt (und wie das *New English Drama* deutlich macht), ist die Problematisierung individuellen Handelns nicht gleichbedeutend mit der

---

<sup>49</sup> Vgl. unter Bezug auf die von der postmodernen Philosophie unternommene Dekonstruktion des Subjekts ähnlich auch Peter V. Zima, *Theorie des Subjekts: Subjektivität und Identität zwischen Moderne und Postmoderne* (Tübingen, Basel, 2000), 42. Zu den obigen Überlegungen zu verschiedenen Handlungsmodellen, vgl. ausführlich Kapitel 3 meiner Arbeit.

<sup>50</sup> Das Verhältnis von Subjekt-Objekt-Relation und den literarischen Formen der Epik und der Dramatik lässt sich in im Sinne der szondischen Theorie (idealtypisch) folgendermaßen beschreiben: Während das Prinzip des Dramatischen von einem fugenlosen Ineinsein von Subjekt und Objekt geprägt ist, lässt sich das Epische charakterisieren als deren Gegenüber, ausgedrückt im Verhältnis von Erzähler und Erzählgegenstand, in welchem die Subjektposition an den epischen Part vergeben wird. Vgl. hierzu Szondi, *Theorie des modernen Dramas*, 51, 76-77, 117 und 120-121. Einzig vor dem Hintergrund derartiger Konzeptionen wird dann auch eine paradoxe Seite der szondischen Argumentation verständlich: Gerade in der Dramenform, welche von den drei typischen Dramenformen der Umbruchphase innerhalb der Moderne (absurdes Theater, episches Theater, *New English Drama*) menschliche Handlungsmacht noch am umfangreichsten affirmiert (vgl. hierzu Zapf, *Das Drama in der abstrakten Gesellschaft*, v.a. 38-43 und 49-50), nämlich dem epischen Theater, wird innerhalb des Ästhetischen die Lösung einer Krise des Dramas gesehen, die letztlich eng verbunden ist mit der lebensweltlich ausgelösten Krise individuellen Handelns in der Moderne. Die Auflösung dieses Widerspruchs ist begrenzt möglich, wenn man (entlang der Argumentationslinie der *Theorie des modernen Dramas*) Figuren- und Erzählerebene zueinander in Beziehung setzt und so ein Subjekt-Objekt-Verhältnis konstruiert, in welchem der *Handlungsverlust der Figuren* durch die *Vermittlungsinstanz der epischen Instanz* kompensiert wird. Vollständig lässt er sich indes nicht beseitigen, denn letztlich betont das (brechtsche) epische Theater auch auf der Figurenebene die potenziell gesellschaftsverändernden Gestaltungsmöglichkeiten des Menschen. Auch der Umstand, dass der Ansatz Szondis hier weniger von gesellschaftsbezogenem und eher von selbstbezogenem (das heißt auf das eigene Ich beziehungsweise die eigene Identität und Lebensgestaltung bezogenem) Handeln spricht, vermag diesen Befund wohl nicht zu relativieren.

vollständigen (Selbst-)Aufgabe des Individuums beziehungsweise des Subjekts; oder wie es Peter V. Zima in leicht anderem Kontext unter Bezug auf die (dort kritisch beleuchtete) Dekonstruktion des Subjekts bei Derrida und Lacan formuliert:

Einseitig sind diese Argumente deshalb, weil sie zwar zu Recht die [...] Fremdbestimmung oder Zerfallstendenz des Subjekts hervorheben, zu Unrecht aber die Möglichkeiten individueller Autonomie – auch unter den widrigsten Bedingungen – verschweigen.<sup>51</sup>

Wiederum auf den dramenästhetischen Bereich gewendet, bedeutet dies jedoch, dass die Auflösung der *ausschließlichen* Verortung zentraler Konfliktlagen im Zwischenmenschlichen nicht gleichzusetzen ist mit der Auflösung des Zwischenmenschlichen *an sich* als Basis des Dramatischen.

Die Beurteilung individueller Handlungsmöglichkeiten in Moderne und Postmoderne sowie der daraus für die innere Struktur des dramatisch-literarischen Werkes zu ziehenden Konsequenzen erweist sich somit als Konvergenzpunkt der beiden hier diskutierten Problemlagen. Je nach Urteil, vermag das Drama hier zu je unterschiedlichen Schlussfolgerungen zu gelangen. Im britischen Drama der Nachkriegszeit stellt dabei das zwischenmenschliche Geschehen weiterhin die formale Grundlage des Dramatischen dar, und das entgegen der in der *Theorie des modernen Dramas* vorausgesagten Episierungstendenzen; zugleich wird jedoch das neuzeitliche Dramenmodell in seiner strukturellen Fundierung im weitgehend autonomen figuralen Handeln aufgegeben. Und anders als von der Studie Szondis für das moderne Drama unterstellt, zeigt sich das *New English Drama* mitnichten von einer Subjekt-Objekt-Dichotomie geprägt; vielmehr räumt es dem Einzelnen bei allem Wissen um die Begrenzungen menschlicher Autonomie gleichwohl dennoch Spielräume individuellen Handelns ein, womit aber zugleich eine vermittelnde Grundhaltung formuliert ist, mit der sich das britische Gegenwartsdrama auch ganz im Einklang mit der gegenwärtigen Subjektphilosophie befindet:

*Subiectum*, das Subjekt hat eine doppelte Bedeutung: es ist das in die Höhe Erhobene und das Unterworfene. Es ist Zentrum autonomen Handelns und Denkens [...]. Und es ist das, was übergeordneten Strukturen unterliegt [...]. In seiner Doppeldeutigkeit präsentiert sich das Subjekt als ein unterworfener Unterwerfer, ein unterwerfendes Unterworfenen.<sup>52</sup>

Die thematische Hinterfragung des Zwischenmenschlichen (als primär ästhetischem Phänomen) und menschlicher Handlungs- und Gestaltungsmacht (als zunächst vor allem außerästhetischer

---

<sup>51</sup> Zima, *Theorie des Subjekts*, 58.

<sup>52</sup> Andreas Reckwitz, *Das hybride Subjekt: Eine Theorie der Subjektkulturen von der bürgerlichen Moderne zur Postmoderne* (Weilerswist, 2006), 9.

Kategorie) wird solchermassen aber formal nicht durch Episierung<sup>53</sup> und eine hier implizierte Subjekt-Objekt-Spaltung umgesetzt, sondern durch ein Handlungs- und Dramenmodell, das die thematische Problematisierung figuralen Handelns in die Struktur des dramatischen Werkes einarbeitet, indem es von der Möglichkeit *individuellen Handelns (parole)* eines gleichwohl innerhalb bestimmter Rahmenbedingungen (*langue*) nur noch *begrenzt handlungsmächtigen Subjekts* ausgeht,<sup>54</sup> womit es aber das Dramatische mit den ihm eigenen Mitteln in seiner inneren Struktur als Dramatisches zu erhalten vermag.

Festzuhalten, dass das britische Drama nach dem Zweiten Weltkrieg die formale Krise nicht durch Episierung zu meistern versuchte, ist jedoch nicht gleichbedeutend damit, die Existenz epischer Elemente in verschiedenen Stücken des *New English Drama* zu leugnen. Im Unterschied zur *Theorie des modernen Dramas* orientieren sich diese jedoch überwiegend nicht an der brechtschen Ausprägung des epischen Theaters.<sup>55</sup> Während in Letzterem der zeigende Gestus einer epischen Instanz den Eindruck umfassender Erkenntnismacht und Verfügungsgewalt bezüglich der Geschehnisse auf der Bühne vermittelt, zeigen sich die Erzählerfiguren in einigen Werken des britischen Dramas, welche über ein großes Repertoire aus dem Forminventar des Epischen verfügen (so beispielsweise Peter Shaffers *Equus* oder *Amadeus*), nicht als „wissenschaftlich“ distanzierte und um mögliche Lösungen (gesellschaftlicher oder individueller) Probleme wissende Subjekte. Der „wissenschaftliche“ Blick<sup>56</sup> wird hier vielmehr getrübt durch die enge Verstrickung der epischen Figur in die Geschehnisse. Das bedeutet, dass das Drama Brechts vor dem Hintergrund eines spezifischen, gesellschaftlich-didaktischen Anspruches die mit umfangreicher und potenziell gesellschaftsverändernder Handlungsmacht ausgestattete und zugleich immer auch (und dies ist der entscheidende Punkt) *von außen* betrachtende und kommentierende Spielleiterfigur präsentiert, wodurch dieses Drama allerdings in seiner inneren Form dazu tendiert, den Bereich des Dramatischen in Richtung des Epischen zu verlassen. Im Vergleich dazu zeigt das Drama Shaffers angesichts veränderter dramenästhetischer und anthropologischer Prämissen, und hier vor allem angesichts des Fehlens eines didaktischen Anspruches sowie angesichts der Einsicht in die nur begrenzte Handlungsmacht des Einzelnen, eine in das

---

<sup>53</sup> Ein Vergleich von epischem Theater und *New English Drama* macht somit deutlich, dass beide Ausprägungsformen des Dramatischen zwar von ähnlichen Voraussetzungen ausgehen, indem veränderte Konfliktstrukturen in der Moderne auch andere Arten der Darstellung notwendig machen, sie daraus jedoch letztlich unterschiedliche formale Konsequenzen ableiten. Zur hiermit angesprochenen Prämisse des epischen Theaters, vgl. Bertolt Brecht, „Kleines Organon für das Theater“ (1949), in: ders., *Gesammelte Werke, Band VII: Zum Theater*, hg. vom Suhrkamp Verlag (Frankfurt/M., 1967), 661-708.

<sup>54</sup> Zur hier angedeuteten sprachanalogen Konzipierung des menschlichen Subjekts und seiner Handlungsmöglichkeiten im Spannungsfeld von *langue* (als präexistenter Struktur) und *parole* (als individueller Äußerung durch das dieser Struktur unterworfenen Subjekt), vgl. Elizabeth Deeds Ermarth, „Beyond ‚The Subject‘: Individuality in the Discursive Condition“, *New Literary History*, 31 (2000), 405-419, v.a. 405-412. Vgl. hierzu auch Kapitel 3 meiner Arbeit.

<sup>55</sup> Zur Bedeutung der Dramentheorie Brechts für die *Theorie des modernen Dramas*, vgl. auch Zapf, *Das Drama in der abstrakten Gesellschaft*, 37.

<sup>56</sup> Vgl. hierzu insgesamt Brecht, „Kleines Organon für das Theater“.

Handlungsgeschehen zutiefst involvierte und in ein Netz von sie mitbedingenden Faktoren verstrickte Bühnenfigur. Damit resultiert die Übernahme epischer Elemente im shafferschen Drama indes schließlich nicht in einer inneren Zersetzung des Dramatischen durch das Epische, wie sie nicht zuletzt auch in der *Theorie des modernen Dramas* durch die Anlehnung an brechtsche Prämissen des epischen Theaters unterstellt und durchgeführt wird. Anders ausgedrückt, bleibt das Epische dem britischen Drama nach dem Zweiten Weltkrieg zumeist äußerlich und stellt es nicht das Innerste des Dramatischen, seine Fundierung im zwischenmenschlichen Bezug, infrage; das Epische ist dergestalt nicht der *inneren Form* des Dramas zuzurechnen, sondern gehört ausschließlich seiner *äußeren Form* an.<sup>57</sup>



Trotz der genannten Einschränkungen lässt sich der Ansatz der *Theorie des modernen Dramas* mit dramentheoretischem Erkenntnisgewinn auf **das britische Drama des 20. Jahrhunderts** anwenden. Vor dem Hintergrund der szondischen Theorie zeichnet sich für das Drama um die Jahrhundertwende eine Form-Inhalt-Divergenz ab, die darauf zurückzuführen ist, dass sich im Inhalt zwar deutliche Begrenzungen des individuellen Handlungs- und Gestaltungsanspruches der Figuren manifestieren, diese aber (aufgrund des Fortwirkens neuzeitlicher Autonomiekonzeptionen sowie des neuzeitlichen Dramenmodells) formal noch nicht zur Umsetzung kommen. Demgegenüber zeugt das britische Drama nach dem Zweiten Weltkrieg (und damit ist die meine Untersuchung anleitende dramenästhetische Grundthese formuliert) von einem neuerlichen Konvergieren von Struktur und Thematik. Das wiederum ist ihm nur möglich vor dem Hintergrund eines veränderten und soziokulturell-existenziellen Bedingungen der (Post-)Moderne Rechnung tragenden Handlungsmodells, welches es vermag, unter struktureller Wahrung der Ebene des Zwischenmenschlichen, aber diesseits einer mit dem neuzeitlichen Dramenmodell

---

<sup>57</sup> Die *äußere Form* umfasst dabei Phänomene wie die Existenz einer epischen Figur (so in den genannten Stücken Shaffers) oder eine ausgeprägte Explizitheit in der figuralen Aussage (wie es sich für George Bernard Shaws *Mrs Warren's Profession* feststellen lässt). Das wiederum kann (wie im Falle des shawschen Stückes) durchaus Auswirkungen auf die *innere Form* (als dem Ausdruck für die Selbstkonstituierung des Dramas durch ein spezifisch konzipiertes figuralen Handeln) haben; dies ist allerdings nicht zwangsläufig der Fall (wie anhand der shafferschen Dramen angedeutet). Zu *Mrs Warren's Profession*, vgl. Kapitel 5 meiner Arbeit. Ausnahmen zur hier diagnostizierten Äußerlichkeit des Epischen stellen innerhalb des *New English Drama* unter anderem einige Stücke John Ardens dar, die zeitweise vom Einfluss des brechtschen Theaters zeugen, und zwar nicht nur im Hinblick auf die äußerliche Übernahme epischer Elemente, sondern bis in die innere Struktur der Werke hinein. Zumindest angedeutet werden soll an dieser Stelle, dass unter anderem im Drama Shaffers durch die angesprochene Abwesenheit einer primär didaktisch-zeigenden, verfremdenden und auf gesellschaftliche Veränderungen zielenden Grundhaltung der Illusionscharakter des Bühnengeschehens erhalten bleibt, ein Bühnengeschehen, in dem das jeweilige epische Ich und sein Innenleben ins Zentrum des (Zuschauer-)Interesses rückt. Zur Auseinandersetzung mit der Episierungstendenz der *Theorie des modernen Dramas* als (scheinbar) angemessener Antwort auf Problemlagen des Dramas der Moderne, zur Einordnung epischer Elemente innerhalb des *New English Drama* sowie zu grundlegenden Differenzkriterien zwischen epischem und neuem englischen Drama, vgl. auch Zapf, *Das Drama in der abstrakten Gesellschaft*, 33-43.

idealtypisch verbundenen umfassenden subjektbezogenen Handlungskonzeption, dieser Ebene zunächst scheinbar entzogene Problembereiche zu integrieren, wodurch es die Kategorie des Dramatischen indes vor ihrer inneren Zersetzung bewahrt. Dies bedeutet jedoch zugleich, dass die Ausweitung der Perspektive über die Auseinandersetzung mit der *Theorie des modernen Dramas* und die dort exemplarisch herangezogenen Texte hinaus auf das *New English Drama* die Schlussfolgerung der Studie Szondis widerlegt, wonach das Drama als Dramatisches an sein Ende gelangt sei.

Die bisherigen Ausführungen bewegten sich weitestgehend innerhalb des Ästhetischen. Der Bereich außerhalb des Dramatischen geriet nur in den Blick, insofern er für die innere Krise des Dramas Bedeutung erlangt. Hervorgehoben wurde dabei bereits, dass diese Krise eng mit dem Problematischerwerden der Kategorie des Vernunftsubjekts und dessen individuellem Handeln verbunden ist. Hierauf sowie auf das vom *New English Drama* vertretene Handlungsmodell wird im dritten Kapitel meiner Arbeit im Rahmen der Auseinandersetzung mit der Dimension menschlicher Autonomie nochmals detailliert zurückzukommen sein. Zunächst ist jedoch die Spezifizierung dessen zu leisten, was bislang ganz allgemein als *historisch-soziokulturelle Umbruchsituation* bezeichnet wurde. Als zentrale Problemstruktur wird dabei die Frage der persönlichen Identität in den Mittelpunkt rücken, die aufgrund fundamentaler soziokultureller Veränderungen in der Moderne und Postmoderne von einer Vorgabe zu einer Aufgabe des Einzelnen werden musste.

Ihre Bedeutung für das Gefüge von Form und Inhalt erhält die Frage persönlicher Identität durch ihre (noch näher aufzuzeigende) enge Verbindung mit der Dimension menschlicher Autonomie. Wie bereits herausgearbeitet wurde, führt die Problematisierung individuellen Handelns das Drama am Abgrund seiner eigenen Prämissen entlang. Das britische Drama des 20. Jahrhunderts wiederum fokussiert diese Hinterfragung menschlicher Autonomie in ihren Auswirkungen auf das Dramatische auf die Frage nach den Bedingungen, Möglichkeiten und Grenzen *identitätsbezogener* Handlungs- und Gestaltungsmacht. Ausgehend von den szondischen Einsichten, lässt sich für das Drama um die Jahrhundertwende (angesichts veränderter soziokultureller Rahmenbedingungen) eine inhaltliche Problematisierung figuraler Identitätskonstituierung diagnostizieren, die indes (aufgrund einer inneren Verbundenheit gegenüber dem neuzeitlichen Dramenmodell) formal noch nicht zur Geltung kommt. Im Gegensatz dazu vermag das *New English Drama* vor dem Hintergrund eines veränderten Handlungsmodells, das den Begrenzungen individueller Handlungsansprüche des menschlichen Subjekts Rechnung trägt, der inhaltlich deutlich werdenden Hinterfragung figuraler Lebens- und Selbstgestaltungsbestrebungen nunmehr auch formal zu entsprechen.

Verantwortlich für die Krisenlage des britischen Dramas um die Jahrhundertwende sowie für die spezifischen Lösungen des britischen Nachkriegsdramas zeichnet folglich die je unterschiedlich beantwortete Frage individueller Selbst- und Lebensgestaltung, die im Schnittpunkt

der Dimensionen persönlicher Identität und menschlicher Autonomie liegt und die zugleich potenziell gravierende Auswirkungen auf das Verhältnis von dramatischer Form und dramatischem Inhalt und somit auf das Innerste des Dramatischen hat. Oder um es anders zu formulieren: Die sich in der Frage der individuellen Selbst- und Lebensgestaltung manifestierende Kategorie individuellen Handelns stellt letztlich die Verbindung her zwischen der lebensweltlichen Dimension persönlicher Identität einerseits und der dramenästhetischen Dimension des Form-Inhalt-Gefüges andererseits. Damit sind indes auch elementare Grundlagen der meine Arbeit anleitenden ästhetisch-lebensweltlichen Zusammenhänge formuliert, Zusammenhänge, auf die gegen Ende der theoretischen Vorüberlegungen dieser Arbeit nochmals zurückzukommen sein wird.



## 2. Identität

---

Character [...] is a process and an unfolding.

The man was still in the making.

George Eliot. *Middlemarch*

Zunächst ist allerdings näher auf den Begriff der *Identität* einzugehen, der in seiner alltäglichen Verwendung als Beschreibung für das Selbstverhältnis eines vermeintlich „mit sich selbst identischen“ Subjekt[s]<sup>1</sup> so selbstverständlich zu sein scheint, wie er in der theoretischen Konzeptionalisierung innerhalb verschiedener wissenschaftlicher Disziplinen hochgradig disseminiert.<sup>2</sup> Angesichts dessen wird es im Folgenden aber darum gehen, diesen für meine Untersuchung des britischen Dramas im 20. Jahrhundert grundlegenden Begriff präzise zu erarbeiten, um solchermaßen seine weitere Diffusion in „unkontrollierbare Konnotationen und Assoziationen“<sup>3</sup> im Rahmen der vorliegenden Arbeit zu vermeiden. Im Zuge meiner Überlegungen werden dabei insbesondere der differenzielle und prozessuale Charakter persönlicher Identität sowie das Zusammenspiel von epistemologisch-selbstreflexiver und performativ-praktischer Dimension des menschlichen Selbstverhältnisses in den Mittelpunkt rücken.<sup>4</sup> Die angesprochene mannigfaltige und facettenreiche Diskussion des Identitätsbegriffs in den unterschiedlichsten wissenschaftlichen Disziplinen wirft allerdings nicht nur die Frage nach dessen konzeptioneller Erfassung auf; sie kann überdies auch als ein Indiz dafür gewertet werden, dass dieser **Begriff der Identität eine zentrale Problematik der Moderne und Postmoderne** beschreibt, indem

sich die Frage nach der Form des Subjekts und seiner Identität, nach der sozial-kulturellen (Selbst-)Modellierung des Menschen zum Subjekt im Zentrum der Kultur der Moderne befindet.<sup>5</sup>

Das wiederum lässt sich sicherlich zu einem wesentlichen Teil darauf zurückführen, dass das Leben durch fundamentale soziokulturelle Veränderungen im Zuge des Modernisierungsprozesses

---

<sup>1</sup> Jürgen Straub, „Identität“, in: Friedrich Jaeger und Burkhard Liebsch (Hgg.), *Handbuch der Kulturwissenschaften, Band 1: Grundlagen und Schlüsselbegriffe* (Stuttgart, Weimar, 2004), 277-303, 277. Vgl. zum Alltagsverständnis des Identitäts- wie auch des Subjektbegriffes ähnlich Sarah Heinz, *Die Einheit in der Differenz: Metapher, Romance und Identität in A.S. Byatts Romanen* (Tübingen, 2007), 87-88.

<sup>2</sup> Vgl. Straub, „Identität“, 277.

<sup>3</sup> Ibid.

<sup>4</sup> Zu den letztgenannten beiden Dimensionen, vgl. auch Wilhelm Schmid, *Philosophie der Lebenskunst: Eine Grundlegung* (Frankfurt/M., 1998), 239-244.

<sup>5</sup> Andreas Reckwitz, *Das hybride Subjekt: Eine Theorie der Subjektkulturen von der bürgerlichen Moderne zur Postmoderne* (Weilerswist, 2006), 26.

ses westlicher Gesellschaften von einer weitgehend unproblematischen *Vorgabe* (durch die kulturelle Ordnung) zu einer nicht zu unterschätzenden *Aufgabe* (des Einzelnen) geworden ist. Damit ist indes bereits auf eine grundlegende Aufforderung und Herausforderung verwiesen, mit der sich das menschliche Subjekt in der Moderne und Postmoderne konfrontiert sieht, nämlich die Aufforderung und Herausforderung, dem eigenen Leben innerhalb kontingenter soziokultureller Strukturen eine Form zu geben, die sich letztlich bejahen lässt. Der damit angesprochene Aspekt der *Selbstgestaltung* und der *Lebensgestaltung* lässt sich allerdings nicht nur aus spezifischen Transformationsprozessen ableiten, welche die Bedingungen menschlicher Existenz spätestens seit dem 19. Jahrhundert gravierend veränderten, sondern er ist überdies eng mit der Struktur der *Sorge* des Individuums um sich und sein Leben verbunden, die unter Bezug auf insbesondere Martin Heidegger und Michel Foucault als die elementare Struktur erscheint, mit der sich das menschliche Selbstverhältnis beschreiben lässt und die in ihrer Verbindung mit der Zeitlichkeit und Endlichkeit menschlicher Existenz die Letztbegründung dafür darstellt, sich um die Gestaltung des eigenen Lebens zu sorgen und Fürsorge für sich selbst und dieses Leben zu übernehmen. Bevor hierauf allerdings näher eingegangen werden kann, sollen zunächst die soziokulturellen Transformationsprozesse in den Vordergrund treten, die entscheidenden Anteil daran haben, dass die Fragen nach *Identität*, *Sorge* und *Gestaltung* überhaupt erst zu zentralen Fragestellungen innerhalb der Moderne und Postmoderne werden konnten.

---

## 2.1 Zum Leben als Vorgabe und Aufgabe

---

Die folgenden theoretischen Grundlegungen meiner Arbeit gehen dabei von der elementaren These aus, wonach der Mensch als Subjekt, das heißt als „die gesamte kulturelle Form [...], in welcher der Einzelne als körperlich-geistig-affektive Instanz in bestimmten Praktiken und Diskursen zu einem gesellschaftlichen Wesen wird,“<sup>6</sup> seine Identität nicht autonom zu konstituieren vermag. Identität „als die spezifische Form des Selbstverstehens, der Selbstinterpretation“<sup>7</sup> des Subjekts bildet sich vielmehr einzig innerhalb spezifischer soziokultureller Strukturen und Prozesse aus. Eben diese Strukturen und Prozesse waren als fundamentale Bedingungen menschlicher Selbstkonstituierung aber im Zuge des mit der Neuzeit einsetzenden kontingenten Vorgangs der Modernisierung westlicher Gesellschaften einschneidenden Veränderungen unterworfen, was wiederum für das Selbstverhältnis des Menschen nicht folgenlos bleiben konnte. Angesichts dessen ist jedoch nicht nur die Frage nach verschiedenen und relevanten historischen Kontexten zu stellen, in denen sich die Identitätsfindung des Subjekts vollzieht, sondern auch

---

<sup>6</sup> Andreas Reckwitz, *Subjekt* (Bielefeld, 2010), 17.

<sup>7</sup> Ders., *Das hybride Subjekt*, 45. Zum Subjektbegriff, vgl. den Kontext der Autonomiedebatte in Kapitel 3 meiner Arbeit. Zur Auseinandersetzung mit dem Identitätsbegriff, vgl. Kapitel 2.2.

die Frage nach ganz bestimmten soziokulturellen Transformationen und nach Begründungen dafür, dass die menschliche Selbstkonstituierung insbesondere seit dem 19. Jahrhundert zu einer zunehmenden Herausforderung und die individuelle Lebensgestaltung von einer Vorgabe zu einer Aufgabe des Einzelnen werden konnte,<sup>8</sup> eine Konstellation, die Thomas Luckmann folgendermaßen beschreibt: „Persönliche Identität ist keine moderne Erfindung, wohl aber daß persönliche Identität zu einem Problem für breite Kreise der Bevölkerung wird.“<sup>9</sup>

Die unabdingbare Voraussetzung dafür, dass dem Menschen das **Leben als nicht beständig neu zu hinterfragende Vorgabe** zu erscheinen vermag, ist Verbindlichkeit.<sup>10</sup> *Verbindlichkeit* beschreibt dabei die Existenz einer dominanten, allumfassenden, vermeintlich alternativlosen und dem Einzelnen so einheitlich wie allgemeingültig erscheinenden Weltsicht innerhalb einer kulturellen Ordnung, die weitgehend unproblematische Affirmation, Internalisierung und Inkorporierung dieser Weltsicht durch eine überwiegende Anzahl der Mitglieder der kulturellen Ordnung sowie schließlich die dem korrespondierende Absenz jeglicher Notwendigkeit der Reflexion des Subjekts auf präexistente Wertsetzungen und Sozialstrukturen.<sup>11</sup> Ein wesentliches Kenn-

<sup>8</sup> Dass persönliche Identität zu einer fundamentalen Herausforderung für den Menschen in der (Post-)Moderne wurde, ist (ebenso wie die Ursachen hierfür) in einer Vielzahl von Publikationen herausgearbeitet worden. Verwiesen sei an dieser Stelle zunächst auf die bereits zitierte Studie Reckwitz, *Das hybride Subjekt*, in welcher innerhalb der Untersuchung unterschiedlicher Subjektkulturen seit dem späten 17. Jahrhundert bei aller vermeintlichen Dominanz des Subjektbegriffs der beschriebene Bezug auf das spannungsreiche Problem der Identität (als Bezeichnung für das reflexive Phänomen des Selbstverstehens des Subjekts) gleichwohl explizit oder implizit jederzeit präsent ist. Auch die philosophischen Betrachtungen in Schmid, *Philosophie der Lebenskunst* lassen sich im gegenwärtigen Kontext vor dem Hintergrund eines in seinem Selbstverhältnis zutiefst verunsicherten Menschen in der (Post-)Moderne deuten (vgl. hierzu explizit beispielsweise *ibid.*, 95-113). Von Interesse sind im vorliegenden Kontext überdies beispielsweise die (aufschlussreichen, wenngleich analytisch wie terminologisch phasenweise etwas statisch wirkenden) Aufsätze Thomas Luckmann, „Persönliche Identität, soziale Rolle und Rollendistanz,“ in: Odo Marquard und Karlheinz Stierle (Hgg.), *Identität* (München, 1979), 293-313 sowie Uwe Schimank, „Funktionale Differenzierung und reflexiver Subjektivismus: Zum Entsprechungsverhältnis von Gesellschafts- und Identitätsform,“ *Soziale Welt*, XXXVI (1985), 447-465, die sich explizit mit sich verändernden soziokulturellen Bedingungen menschlicher Identitätskonstituierung in Vormoderne und Moderne auseinandersetzen. Mit spezifischem Blick auf die (englische) Literatur der Gegenwart wird das beschriebene Identitätsproblem exemplarisch untersucht in Hubert Zapf, *Das Drama in der abstrakten Gesellschaft: Zur Theorie und Struktur des modernen englischen Dramas* (Tübingen, 1988), 15-24; in Stefan Glomb, *Erinnerung und Identität im britischen Gegenwartsdrama* (Tübingen, 1997), 2-9 sowie in Karin Gerig, *Fragmentarität: Identität und Textualität bei Margaret Atwood, Iris Murdoch und Doris Lessing* (Tübingen, 2000), 13-22. Angesichts einer derartigen (und nur in Auszügen wiederzugebenden) Fülle an philosophischen, subjekt- und identitätsgeschichtlichen sowie literaturwissenschaftlichen Untersuchungen werden sich meine Ausführungen im Folgenden darauf fokussieren, einige der relevanten Leitlinien des historisch-soziokulturellen Wandels des Identitätsproblems herauszuarbeiten, um die theoretischen Vorüberlegungen wie auch die Dramenanalysen der vorliegenden Studie an dieser Stelle solchermaßen sinnvoll und problembezogen zu kontextualisieren.

<sup>9</sup> Luckmann, „Persönliche Identität,“ 293.

<sup>10</sup> Wie sich dies *ex negativo* beispielsweise aus Wilhelm Schmid, *Auf der Suche nach einer neuen Lebenskunst: Die Frage nach dem Grund und die Neubegründung der Ethik bei Foucault* (Frankfurt/M., 2000) erschließen lässt, wo die Problematisierung von Identität (im Sinne der dortigen *Lebenskunst*) nicht zuletzt auf den *Verlust an Verbindlichkeit* „herkömmliche[r] Ethiken und Morallehren“ (19) in Moderne und Postmoderne zurückgeführt wird.

<sup>11</sup> Die hiermit beschriebene Tendenz der (angestrebten) Selbstuniversalisierung (und der damit einhergehende Vorgang der Kontingenzzinvisibilisierung als Versuch, die eigene Ordnung zu naturalisieren und deren grundsätzliche Kontingenz damit unsichtbar zu machen) trifft prinzipiell auf alle kulturelle Ord-

zeichen vormoderner kultureller Formationen ist nun jedoch gerade die Existenz einer eben solchen Weltsicht oder „großen sinngebenden Erzählung[]“ beziehungsweise „Metaerzählung“<sup>12</sup> (Lyotard). Und diese Weltsicht erstreckt sich dabei einerseits auf ein gleichsam unbezweifelbare und widerspruchsfreie Selbst- und Weltdeutung gewährendes und überwiegend religiös begründetes „Weltbild von ungleich strengerer Einheit und innigerem Zusammenhang, als das kausal-naturwissenschaftliche Denken es zu geben vermag.“<sup>13</sup> Und sie umfasst andererseits die Wahrnehmung einer festgefügteten Gesellschaftsstruktur, die in ihrem Gesamtzusammenhang „etwas von Gott Gesetztes darstellt“ und in die sich auch jeder Einzelne in seiner „von Gott gewollten Seinsweise“<sup>14</sup> fraglos eingliedert.

Die integrative Wirkungs- und Erklärungskraft einer derartig umfassenden und religiös legitimierten Weltsicht kann dabei gar nicht hoch genug angesetzt werden, einer Weltsicht, die dem Menschen die „Vorstellung eines ‚für uns‘ und ‚von jemandem‘ eingerichteten sinnvollen Kosmos“<sup>15</sup> vermittelte und die für sein Selbstverhältnis von konsolidierender Bedeutung war:

Der für jeden einzelnen einzigartige Sinnzusammenhang seines Lebens beruhte symbolisch darauf, daß die verschiedensten Handlungsabläufe und die verschiedenen Phasen des Lebenslaufs auf eine gesellschaftlich vermittelte, religiös-rituelle Wirklichkeitsebene bezogen werden konnten.<sup>16</sup>

Das wiederum bedeutet nun keineswegs die Übernahme der Anwaltschaft für ein religiöses Weltbild – spätestens mit den foucaultschen Einsichten in die macht begründende Funktion diskursiver Formationen<sup>17</sup> erscheint die kritische (und selbstkritische) Befragung von Allgemeingültigkeit einfordernden Erzählungen eine unausweichliche Notwendigkeit,

als sie hinter jeder absolute Wahrheit beanspruchenden Theorie deren Letztbegründungen erkennt [beziehungsweise zu erkennen sucht; M.R.] und schonungslos offenlegt, sei es ein christlicher Gott, die Eschatologie der Geschichte oder eine transzen-

---

nungen zu (vgl. zu diesen Überlegungen Reckwitz, *Das hybride Subjekt*, 68-81, v.a. 69 und 80). Entscheidend ist an Stelle jedoch die Dominanz einer Weltsicht in vormodernen Gesellschaftsstrukturen, die für die überwiegende Anzahl der Mitglieder der kulturellen Ordnung *a priori* Gültigkeit zu beanspruchen vermag und sich dadurch aus ihrer Perspektive (und das im Unterschied zu modernen und postmodernen Strukturen) nicht in Konkurrenz zu weiteren, potenziell ebenfalls legitimen und demgemäß vom Einzelnen abzuwägenden Weltdeutungen befindet (was allerdings die Existenz konkurrierender Weltdeutungen nicht ausschließt und letztlich auch nicht ausschließen kann). Zu den letztgenannten Aspekten, vgl. (im Sinne der Auseinandersetzung mit Transformationsprozessen kultureller Ordnungen) *ibid.*, 73-96. Vgl. auch *ibid.*, 39-43 zu den Phänomenen der Internalisierung und Inkorporierung.

<sup>12</sup> Walter Reese-Schäfer, „Lyotard, Jean-François,“ in: Ansgar Nünning (Hg.), *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie: Ansätze, Personen, Grundbegriffe* (Stuttgart, Weimar, 2008), 449-450, 449.

<sup>13</sup> Johan Huizinga, *Herbst des Mittelalters: Studien über Lebens- und Geistesformen des 14. und 15. Jahrhunderts in Frankreich und in den Niederlanden*, übers. und hgg. von Kurt Köster (Stuttgart, 1975 [1941]), 291.

<sup>14</sup> *Ibid.*, 75 und 74.

<sup>15</sup> Volker Steenblock, *Arbeit am Logos: Aufstieg und Krise der wissenschaftlichen Vernunft* (Münster, 2000), 101.

<sup>16</sup> Luckmann, „Persönliche Identität,“ 304-305 (im Referenztext teilweise kursiv).

<sup>17</sup> Vgl. hierzu u.a. Peter V. Zima, *Theorie des Subjekts: Subjektivität und Identität zwischen Moderne und Postmoderne* (Tübingen, Basel, 2000), 238 und 240.

dentale Vernunft, die nicht mehr hinterfragbare, nur noch in Situationen geschichtlichen Umbruchs fragwürdig werdende kollektive Konstrukte darstellen.<sup>18</sup>

Es bedeutet aber, dass eine umfassende religiöse Metaerzählung im beschriebenen Sinne einen Mechanismus darstellt, der dem Menschen, der diese Erzählung als verbindlichen Deutungshorizont internalisiert und inkorporiert hat, einen sicheren Platz in einer gottgewollten Ordnung und sinnhafte Orientierung in der Welt zu versprechen vermag. Mit einer kritischen Befragung durch den reflektierten und reflektierenden Betrachter ist demgemäß letztlich „noch nichts über die möglicherweise für den Menschen adäquate und notwendige Funktion solcher Konstrukte zur Orientierung und Selbstverständigung in der Lebenswelt gesagt.“<sup>19</sup>

In einem derartigen kulturellen Kontext entfällt für das menschliche Subjekt vormoderner Ordnungen allerdings die Notwendigkeit einer permanenten und verschiedene Versionen der Weltsicht und des Lebensentwurfes abwägenden Wahl, und das im Gegensatz zur (Post-)Moderne, die Wilhelm Schmid *Philosophie der Lebenskunst* geradezu durch dieses Phänomen charakterisiert sieht, indem sie als eine „Epoche der Wahl“<sup>20</sup> beschrieben wird, und das vor dem Hintergrund der Delegitimation übergreifender (religiöser) Selbst- und Weltdeutungen:

Unvermittelt sehen die Individuen sich mit der Frage der Lebensführung konfrontiert, denn in der zunehmend *säkularisierten* Gesellschaft erfahren sie in vollem Umfang die Leere, die die Zurückweisung religiöser Formen für die Lebensführung hinterlässt. Viele überkommene Formen, die den Alltag und das gesamte individuelle und gesellschaftliche Leben tatsächlich von der Wiege bis zur Bahre prägten, werden unverbindlich.<sup>21</sup>

Demgegenüber stellt sich in der Vormoderne angesichts einer homogenen, ganzheitlichen und das Individuum, gesellschaftliche Strukturen und letztlich auch Welt und Kosmos sinnhaft integrierenden Metaerzählung,<sup>22</sup> die für den Menschen unbezweifelbare Wahrheit zu verbürgen scheint, die Frage nach dem eigenen Lebensentwurf und nach der Gestaltung des eigenen Daseins im Sinne eines spezifischen Soseins in der Welt nicht. Anders formuliert, werden dem menschlichen Subjekt in vormodernen Formationen angesichts seiner verbindlichen Integration in eine ganzheitliche Weltordnung weder Selbstverhältnis noch Lebensentwurf zum Problem,

---

<sup>18</sup> Matthias H. Henkel, „*Kow Thine Own Meaning*“: *Menschenbild und Selbstentwurf in Shakespeares Romanzen. Zur Idee der Autonomie des Individuums in der Literatur der Renaissance* (Trier, 1997), 16.

<sup>19</sup> Ibid.

<sup>20</sup> Schmid, *Philosophie der Lebenskunst*, 188.

<sup>21</sup> Ibid., 119.

<sup>22</sup> Vgl. hierzu auch Stephen Hawking, *Die illustrierte Kurze Geschichte der Zeit*, übers. von Hainer Kober (Reinbek, 42000), wo das Welt und Kosmos sinnhaft strukturierende und umfassend integrierende Potenzial des das mittelalterliche Denken prägenden Ptolemäischen Weltbildes beschrieben wird: „Die christliche Kirche übernahm es als Bild des Universums, da es sich in Einklang mit der Heiligen Schrift bringen ließ, denn es hatte den großen Vorteil, daß es jenseits der Sphäre der Fixsterne noch genügend Platz für Himmel und Hölle ließ“ (5).

vollzieht sich seine Identitätskonstituierung vielmehr als ein (idealtypisch) harmonischer und mitnichten reflexionsbedürftiger Prozess.<sup>23</sup>



Das ändert sich mit der Neuzeit und Aufklärung und insbesondere in der Moderne und Postmoderne, die sich im Unterschied zur Vormoderne nicht durch ein „geschlossene[s] Weltbild“, sondern durch ein „pluralisierte[s] Weltbild“<sup>24</sup> auszeichnen und für die nicht Verbindlichkeit, sondern vor dem Hintergrund des Phänomens der Pluralisierung geradezu gegenteilig *Ambiguität* (Moderne), *Ambivalenz* (Spätmoderne) und letztlich gar *Indifferenz* im Sinne der Austauschbarkeit von nicht zuletzt Wertsetzungen und Lebensformen (Postmoderne) kennzeichnend sind.<sup>25</sup> Die damit angesprochene Mannigfaltigkeit und Unverbindlichkeit möglicher Selbst- und Weltdeutungen, die sich im Zuge soziokultureller Veränderungen und des damit einhergehenden Gültigkeitsverlustes herkömmlicher und verbindlicher Weltansichten einstellt,<sup>26</sup> eröffnet dem menschl-

<sup>23</sup> Für die vorausgegangenen Überlegungen zum Phänomen der Identitätskonstituierung in vormodernen kulturellen Ordnungen, vgl. auch die bereits angesprochenen Texte Luckmann, „Persönliche Identität“ (wo für die beschriebene kulturelle Ordnung der eine unbewusste Teleologie implizierende Begriff „archaische Gesellschaften“ [303] verwendet wird), v.a. 293-294 und 303-305; Zapf, *Das Drama in der abstrakten Gesellschaft* (wo tendenziell essenzialistisch von „Common Human Pattern“ [18] die Rede ist), 18-19; Schimank, „Funktionale Differenzierung und reflexiver Subjektivismus“, 448-450; Glomb, *Erinnerung und Identität*, 3-6 sowie Gerig, *Fragmentarität*, 14-15.

<sup>24</sup> Gerig, *Fragmentarität*, 17.

<sup>25</sup> Vgl. zu diesen Deutungen von Moderne, Spätmoderne und Postmoderne als „Problematiken“ (25; im Referenztext kursiv) Peter V. Zima, *Moderne/Postmoderne: Gesellschaft, Philosophie, Literatur* (Tübingen, Basel, 2001), 40-45. In meiner Arbeit sollen die Konzeptionen von *Neuzeit*, *Moderne* (und *Spätmoderne*) sowie *Postmoderne* in diesem Sinne als *Problematiken mit gleichwohl unweigerlich zeitlicher Dimension* verstanden werden, wobei (und das im Sinne einer möglichst präzisen Verwendung dieser Konzeptionen bei gleichzeitigem Bewusstsein der Konstrukthaftigkeit und Revidierbarkeit aller Periodisierungen) der Beginn der Neuzeit um 1600 angesetzt werden kann, moderne kulturelle Ordnungen vom 18. bis in die zweite Hälfte des 20. Jahrhunderts reichen und sich postmoderne Tendenzen seit dem letzten Drittel des 20. Jahrhunderts feststellen lassen. Dass die Monographie Zimas in diesem Kontext Spätmoderne sowohl als Teil der Moderne als auch als (selbst-)kritische Reaktion auf die Moderne auffasst, sei an dieser Stelle angemerkt, ist aber für meine Arbeit ohne Belang. Vgl. zu diesen Überlegungen insgesamt *ibid.*, 11-45 sowie Reckwitz, *Das hybride Subjekt*, u.a. 15-16, wo auch darauf verwiesen wird, dass die Abfolge unterschiedlicher kultureller Ordnungen nicht im Sinne radikaler Brüche gedacht werden sollte, sondern Elemente älterer Formationen konfliktreich in neuen Ordnungen aufscheinen können (vgl. *ibid.*, u.a. 19-21, 86-89 und 631-642). Anzumerken ist an dieser Stelle, dass der Begriff der *Moderne* in der vorliegenden Arbeit verschiedentlich auch schlicht im Sinne des Gegenwärtigen und somit in Abhebung vom Traditionellen verwendet wird. Zu dieser Verwendungskonvention des Begriffs, vgl. auch Klaus Peter Müller, „Moderne“, in: Ansgar Nünning (Hg.), *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie: Ansätze, Personen, Grundbegriffe* (Stuttgart, Weimar, 2008), 508-511, 508.

<sup>26</sup> Vgl. hier auch die folgende treffende Beschreibung der über die Moderne und die Frage nach den Möglichkeiten menschlicher Welterkenntnis hergeleiteten postmodernen Problematik: „Ein wichtiger Bezugspunkt für die epistemologische Krise der P[ostmoderne] ist [...] der bereits in der Moderne angelegte Bruch mit dem aufklärerischen Projekt einer umfassenden Erfassung und Erklärung der Welt, die Ablösung der sinnstiftenden ‚großen Erzählungen‘ [...] der Religion und der Wissenschaft durch fragmentarische und vorläufige Wissensmodelle“ (Ruth Mayer, „Postmoderne/Postmodernismus“, in: Ansgar Nünning [Hg.], *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie: Ansätze, Personen, Grundbegriffe* [Stuttgart, Weimar, 2008], 589-591, 590).

chen Subjekt einerseits ein reichhaltiges Angebot möglicher Lebensorientierungen und potenzieller Entfaltungsperspektiven. Ineins damit lässt sie andererseits aber dessen in vormoderner Zeit kaum zu reflektierende Identität (verstanden als sinnhaftes und affirmierbares Selbstverhältnis) problematisch werden und **das Leben als eine immer wieder neu zu vollbringende Aufgabe des Einzelnen** erscheinen:

Personen in modernen Gesellschaften [...] müssen, weil allgemeine, eindeutige und bleibende Antworten auf die Identitätsfrage im Zuge der Deontologisierung, Enttraditionalisierung, (funktionalen) Differenzierung, Pluralisierung, Individualisierung, Temporalisierung und Dynamisierung kontingenter Lebensverhältnisse nicht mehr verfügbar sind, selbst zusehen, und zwar stets aufs Neue, *wer sie (geworden) sind und sein möchten*.<sup>27</sup>

Interessant ist im Kontext dieser Diagnose dabei der nicht immer hinreichend akzentuierte Umstand, dass diese Konstellation des Lebens als je individuell zu lösende Aufgabe keinesfalls nur ein Kennzeichen des 19., 20. und nun 21. Jahrhunderts darstellt. Vielmehr ist sie *in Ansätzen* auch bereits der von Andreas Reckwitz in *Das hybride Subjekt* herausgearbeiteten bürgerlichen Moderne des 18. Jahrhunderts eingeschrieben, was sich nicht zuletzt in repräsentativen literarischen Werken wie beispielsweise Daniel Defoes *Robinson Crusoe* (1719), Frances Burneys *Evelina* (1778) oder auch Ann Radcliffes *The Romance of the Forest* (1791) und *The Mysteries of Udolpho* (1794) abzeichnet, die sich als fiktionale Analysen einer (im Sinne der Identitätsthematik) kulturellen Umbruchphase lesen lassen und in denen sich der entselbstverständlichende Blick der (weiblichen und männlichen) Protagonisten fragend auf ihr jeweiliges Leben zu richten beginnt, Protagonisten, die tendenziell auf der Suche nach dem ihnen angemessen anmutenden Platz in der Welt zu sein scheinen. Und derartige Werke „implantieren [auch] im bürgerlichen Leser einen Code und praktischen Sinn für eine ‚Gestaltbarkeit‘ der Lebensführung“<sup>28</sup> und werfen für den Leser damit implizit eben diese Frage nach dem eigenen Leben auf.

Die somit bereits in der frühen bürgerlichen Moderne einsetzende und sich über das 19. Jahrhundert bis in die postmoderne kulturelle Ordnung hinein vertiefende Delegitimierung verbindlicher Selbst- und Weltdeutungen und die damit einhergehende Pluralisierung von Wertsetzungen und Lebensperspektiven bedeutet für das menschliche Subjekt, dass ihm eine große

---

<sup>27</sup> Straub, „Identität“, 280 (Hervorhebung im Referenztext). Zum angesprochenen Phänomen der Pluralisierung bzw. des Pluralismus‘ in der (Post-)Moderne, vgl. auch Stefan Glomb, „Jenseits von Einheit und Vielheit, Autonomie und Heteronomie: Die fiktionale Erkundung ‚dritter Wege‘ der Repräsentation und Reflexion von Modernisierungsprozessen,“ in: ders. und Stefan Horlacher (Hgg.), *Beyond Extremes: Repräsentation und Reflexion von Modernisierungsprozessen im zeitgenössischen britischen Roman* (Tübingen, 2004), 9-52, v.a. 10-20.

<sup>28</sup> Reckwitz, *Das hybride Subjekt*, 162. Zur bürgerlichen kulturellen Ordnung sowie zur Selbstformung des Subjekts als bürgerliches Subjekt, vgl. *ibid.*, v.a. 97-108 sowie 155-175. Vgl. hierzu auch Gerig, *Fragmentarität*: „Im Zuge bürgerlicher Emanzipation entwickelt sich [...] die Idee individueller Setzung und Entwicklung von Identität“ (15).

Auswahl an Optionen offeriert wird und es im Sinne des Lebens als Aufgabe nun die Möglichkeit hat, selbst eine nicht obligatorisch vorentschiedene Wahlentscheidung zu treffen. Zugleich bleibt es allerdings nicht bei diesem Möglichkeitscharakter der Entscheidung. Möchte der Einzelne sein Dasein als ein affirmierbares Sosein verstehen und leben, dann wird die Möglichkeit der Wahlentscheidung zur *Anforderung* und *Aufforderung*, eine sinnvolle und reflektierte Wahl zu treffen: „Das erste Dilemma der modernen Wahlfreiheit besteht darin, dass die Wahlfreiheit zu einer Wahlnotwendigkeit wird; mit den Möglichkeiten wachsen die Zwänge der Wahl.“<sup>29</sup> Die Notwendigkeit einer reflektierten Wahl mit dem Ziel eines bejahenswerten Soseins und eines affirmierbaren Selbstverhältnisses im Kontext des zu wählenden Lebens als Aufgabe des Einzelnen innerhalb moderner und postmoderner Formationen bringt für den Menschen allerdings potenziell schwerwiegende Probleme mit sich. So erfordert die Wahl, soll sie eine bedachte, abwägende und solchermaßen reflektierte Wahl sein, die Aufklärung über Bedingungen und Strukturen sowie über die damit zur Verfügung stehenden Entscheidungsoptionen. Allerdings kann aus dem dergestalt unternommenen Bemühen, sich der *Herausforderung* der Wahl zu stellen, für das dabei angesichts des beschriebenen Defizits an verbindlichen Orientierungen weitgehend auf sich selbst zurückgeworfene menschliche Subjekt schnell die Erfahrung der *Überforderung* erwachsen, sei es aufgrund unzureichender individueller Aufklärungskompetenz oder auch aufgrund von *per se* undurchsichtigen Entscheidungs- und Handlungsalternativen. Zugleich erscheint jedoch der Verzicht auf Wahl und Wahlentscheidung nicht als Ausweg aus diesem weiteren Dilemma der Wahlfreiheit, denn letztlich stellt die Wahl den „Kern der Selbstmächtigkeit“<sup>30</sup> dar und repräsentiert überdies auch eine Nichtwahl einen Wahlakt, freilich in Form einer passiv erduldeten Wahl ohne Bemühen um aktive Gestaltung des eigenen Daseins im Rahmen der jeweils gegebenen Möglichkeiten. Als weiteres Problem erweist sich jedoch auch die prinzipielle Widerrufbarkeit von einmal getroffenen Wahlentscheidungen; insbesondere in modernen und postmodernen Ordnungen erscheinen gewählte Werthaltungen und Lebensformen aufgrund des Fehlens *allgemeinverbindlicher* und letztbegründender Normierungen sowie aufgrund der damit einhergehenden Vielzahl an Entscheidungsalternativen potenziell jederzeit revidierbar. Dadurch

---

<sup>29</sup> Schmid, *Philosophie der Lebenskunst*, 189 (im Referenztext teilweise kursiv).

<sup>30</sup> Ibid., 192 (im Referenztext teilweise kursiv). Zu den hier vorgenommenen Überlegungen zu verschiedenen Facetten der Wahl wie Reflektiertheit, Aufgeklärtheit, Überforderung und Nichtwahl, vgl. *ibid.*, 188-193 und 207. Zur Frage der Wahl, vgl. insgesamt weiter *ibid.*, 188-238. Zur Relevanz der Wahl in der (Post-)Moderne, vgl. auch (im Kontext der Auseinandersetzung mit Schmid *Philosophie der Lebenskunst*) Heinz, *Die Einheit in der Differenz*, 118-120. Im obigen Kontext sowie im Einklang mit den Grundannahmen meiner im Folgenden anzustellenden theoretischen Vorüberlegungen zu den Möglichkeiten und Grenzen menschlicher Selbst- und Lebensgestaltung sei hier im Vorgriff ausdrücklich auf die Beschränkungen verwiesen, denen jeder menschliche Wahlakt unterworfen ist. Bei der angesprochenen *Selbstmächtigkeit* handelt es sich entsprechend um eine nur *begrenzte* Selbstmächtigkeit. Vgl. in diesem Kontext auch Schmid, *Philosophie der Lebenskunst*, 191: „Auch wenn die Wahl allgemein als eine freie erscheint, ist sie [...] nicht völlig außerhalb bedingender Strukturen angesiedelt, die den zur Verfügung stehenden Raum definieren und Einfluss auf den Ausgang der Wahl nehmen.“ Zur angesprochenen Gefahr der Überforderung, vgl. auch (unter Bezug auf die Anforderungen *individueller* Identitätskonstituierung) Glomb, *Erinnerung und Identität*, 7-8.



wird allerdings Identität noch weit mehr als in vormodernen Formationen zu einem fluiden und unvollendeten Konstrukt.<sup>31</sup>

Um es an dieser Stelle ausdrücklich zu betonen: Die vorausgegangenen Ausführungen implizieren *nicht*, dass es in der modernen und insbesondere in der postmodernen Kultur keine Wertsetzungen gäbe oder dass es sich in diesen kulturellen Formationen um eine völlige Beliebigkeit von oder Gleichgültigkeit gegenüber Wertsetzungen handelte.<sup>32</sup> Wie Andreas Reckwitz in *Das hybride Subjekt* hervorhebt, bemüht sich beispielsweise auch die in den letzten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts Dominanz erlangende postmoderne (Subjekt-)Kultur entgegen gängigen Vorstellungen wie alle anderen kulturellen Ordnungen um die hegemoniale Implementierung bestimmter Subjektformen, mit denen sich wiederum implizit spezifische Vorstellungen von einer gelingenden und an bestimmten Wertvorstellungen orientierten Lebensführung verbinden. Es geht also auch in der Postmoderne *nicht* um die absolute Freisetzung der Individuen aus soziokulturellen Einbindungen, „was vorkonstituierte Subjekte voraussetzen würde, die nun lediglich ihre vorgeblich universalen Eigenschaften der Autonomie zur Geltung bringen.“<sup>33</sup> Es geht vielmehr um eine *in die Textur der postmodernen Kultur affirmativ eingearbeitete Pluralität von auch weiterhin präexistenten, aber letztlich austauschbaren Wertsetzungen*. Und hier scheint es dann in der Tat auch so zu sein, als habe die in der genannten Studie herausgearbeitete dominierende Subjektform der Postmoderne, das „konsumtorische[] Kreativsubjekt“, die für die Gegenwart unhintergehbare Pluralität an Wertsetzungen und Deutungshorizonten bereits in seine Grundstruktur aufgenommen, indem es sich den Habitus der Wahl aus einer Vielzahl von Optionen in allen Teilbereichen des Lebens zu eigen macht und solchermaßen schließlich zur „Instanz der Wahl“<sup>34</sup> wird.

<sup>31</sup> Zu diesen Überlegungen, vgl. auch Straub, „Identität“, 279-280.

<sup>32</sup> Vgl. hierzu auch Zima, *Moderne/Postmoderne*, 12 und 44, wo unter anderem auf die Differenz zwischen der dort diagnostizierten Austauschbarkeit und einer vermeintlichen Gleichgültigkeit verwiesen wird.

<sup>33</sup> Reckwitz, *Das hybride Subjekt*, 448. Der oben verwendete Begriff der *Subjektkultur* bezeichnet ein Konglomerat an Codes, Diskursen und Praktiken (und letztlich von Praxis- und Diskursformationen), das bestimmte abstrakte Subjektformen beziehungsweise Subjektmodelle sowie im Zuge der Subjektivation in Form von Internalisierungs- und Inkorporierungsprozessen konkrete Subjekte als kulturell konforme Mitglieder der Gesellschaft hervorbringt (vgl. *ibid.*, u.a. 26), die sich wiederum als „Träger einer kulturellen Subjektform“ (*ibid.*, 42; im Referenztext teilweise hervorgehoben) konzipieren lassen. Vgl. hierzu sowie zu weiteren konzeptionellen Grundlegungen dieser Studie *ibid.*, 33-96 sowie auch die weiteren Ausführungen der vorliegenden Arbeit in Kapitel 3.

<sup>34</sup> *Ibid.*, 441 und 451. Die Haltung der Wahl ist dieser Subjektform dabei (um ein prägnantes Beispiel zu nennen) im Aspekt der charakteristisch postmodernen Anforderung der kreativ-ästhetischen Selbststilisierung eingeschrieben, indem seine „sozial erfolgreiche[] Inszenierung nach außen als stilvolles und genussfähiges Subjekt“ idealerweise eine „Wahlfähigkeit“ bezüglich „seiner stilisierten Inszenierung auf dem Markt der Individualstile“ zur Voraussetzung hat (*ibid.*, 585). Diese Anforderung wiederum verbindet sich mit einer (erneut eine Haltung des Auswählens implizierenden) „individualästhetische[n]‘ Form des Konsums“, die dem Subjekt „jene momenthaften ästhetischen Erlebnisse und jene Selbststilisierung als besonderes, gegenüber anderen differentes Individuum zu verschaffen“ (*ibid.*, 558) imstande scheint. Zu den oben angestellten Überlegungen zur postmodernen Subjektkultur, und hier nicht zuletzt zur Form des konsumtorischen Kreativsubjekts, zum Streben nach hegemonialer Implementierung dieser Form durch die postmoderne Subjektkultur sowie zur Haltung der Wahl, die sich letztlich auf alle zentralen Lebensbereiche, insbesondere aber auf die Lebensbereiche des Arbeitens, der persönlichen Beziehungen und der Praktiken des Selbst erstreckt, vgl. v.a. die überblicksartigen Darstellungen *ibid.*, 441-451.

Pluralität erscheint mithin (und hier liegt wohl das entscheidende Differenzkriterium zu der Postmoderne vorausgehenden kulturellen Ordnungen) als konstitutive Bedingung der Postmoderne und ihrer dominierenden Subjektform.

Die Tendenz, dass diese Pluralität, und das trifft nun wieder auf Postmoderne und Moderne gleichermaßen zu, als Ambiguität, Ambivalenz oder Indifferenz im oben beschriebenen Sinne der Aufforderung und Überforderung zunehmend zu einem fundamentalen Problem für den Einzelnen zu werden droht, verstärkt sich durch die Abschwächung des Nexus‘ von Wertsetzungen und Gesellschaftstruktur. Das bedeutet, dass sich das Subjekt der (Post-)Moderne im Unterschied zu früheren kulturellen Ordnungen nun innerhalb einer sich transformierenden, ausdifferenzierenden und dynamisierenden westlichen Welt in wachsendem Maße aus Integration und Verbindlichkeit gewährleistenden sozialen Bindungen herausgelöst sieht. Dadurch erscheint aber weder der individuelle Lebensweg *qua* Geburt und Herkunft gleichsam obligatorisch vorgezeichnet noch vermögen Selbst- und Weltdeutungen, die in jungen Jahren verinnerlicht wurden, für das gesamte Leben notwendigerweise eine sinnstiftende und lebensanleitende Funktion zu erfüllen. Damit ist nicht ausgesagt, dass (um es soziologisch zu formulieren) den Prägungen der Primärsozialisation im Verlauf des Lebens nicht auch heute noch eine (vor-)strukturierende Wirkung zukommen würde; entscheidend ist indes, dass Primär- und Sekundärsozialisation in Moderne und Postmoderne in keinem zwingenden Verhältnis mehr zueinander stehen und viele identitäts- und lebensrelevante Entscheidungen (immer wieder von Neuem und erneut potenziell jederzeit revidierbar) erst in späteren Lebensphasen erfolgen: „Weltauffassung ist für den einzelnen nicht verbindlich und unausweichlich durch die Sozialstruktur vorbestimmt.“<sup>35</sup> Aus dieser Perspektive erscheint also weder die schiere Zunahme und Vielzahl an Sinnhorizonten noch die potenzielle Widersprüchlichkeit innerhalb eines Wertesystems oder zwischen Wertesystemen das alleinige Problem für das moderne und postmoderne Subjekt, sondern mindestens ebenso die im Vergleich zu vormodernen kulturellen Formationen geringer ausgeprägte Bindekraft von in früheren Lebensphasen erworbenen Selbst- und Weltdeutungen,<sup>36</sup>

---

<sup>35</sup> Luckmann, „Persönliche Identität“, 308. Vgl. zu diesen Überlegungen auch weiter *ibid.*, 307-308 sowie auch Müller, „Moderne“, 509. Zum problematischen Vorgang der Identitätskonstituierung in modernen Gesellschaften, vgl. insgesamt auch Luckmann, „Persönliche Identität“, 294 und 305-309; Glomb, *Erinnerung und Identität*, 3-8 und 13; Gerig, *Fragmentarität*, 15-18 sowie Zapf, *Das Drama in der abstrakten Gesellschaft*, 15-24, wo die Struktur der modernen kulturellen Ordnung mit dem insbesondere für meine Analyse von John Osbornes *Look Back in Anger* (in Kapitel 6.1 der vorliegenden Arbeit) relevanten Konzept der *abstrakten Gesellschaft* erfasst wird, das die hier beschriebenen Phänomene der Pluralisierung und der Dynamisierung in einen primär soziologischen Kontext einordnet und das „die Tendenz der Strukturen der fortgeschrittenen Industriegesellschaft bezeichnet, sich gegenüber dem konkreten Lebenshorizont der Menschen zu verselbständigen und deren unmittelbare Erfahrungswelt mit einer Sekundärwelt soziokultureller Abstraktionen zu überziehen [...], die für sie immer mehr zur lebensbestimmenden ‚Wirklichkeit‘ wird, die sich jedoch gleichzeitig der persönlichen Erfahrbarkeit, der sinnlichen Vorstellbarkeit, der handlungsmäßigen Zugänglichkeit für den einzelnen zunehmend entzieht“ (7).

<sup>36</sup> Das heißt nicht, nun die bereits angesprochene postmoderne Einsicht in die *immanente Brüchigkeit* aller Wissens- und Welterklärungsmodelle zu übersehen. Für die überwiegende Anzahl der Mitglieder (post-)moderner westlicher Kulturen dürften im praktischen Lebensvollzug allerdings weniger derartige theore-

die sich wiederum im Kontext der schwindenden Integrationsfähigkeit der soziokulturellen Ordnung im hier beschriebenen Sinne deuten lässt.

All das bedeutet aber schließlich, dass der Mensch in der Moderne und Postmoderne zunehmend aus Verbindlichkeiten der (pluralisierten) Selbst- und Weltdeutung wie auch der (dynamisierten) Sozialstruktur herausgelöst erscheint und sich ihm solchermaßen einerseits ein weiter Horizont an Weltdeutungen und Lebensmöglichkeiten eröffnet, er sich in seiner Lebensführung und Identitätskonstituierung (als Frage danach, wie er leben und wer er sein möchte) andererseits aber weitgehend auf sich selbst zurückgeworfen sieht:

Die in der M[oderne] auf die Spitze gebrachte Freiheit erscheint [...] immer in einer janusköpfigen Doppeldeutigkeit [...]: Der Mensch, der in der M[oderne] zum Maß aller Dinge wird, weil alle Rechtfertigung nicht mehr von einem Gott oder einer gottähnlichen Regierung, sondern vom Menschen ausgeht, erhält eine ungeheure Verantwortung, die sich mit einer gleich großen Angst vor dem Scheitern paart. [...] Freiheit [ist] immer verbunden mit Verantwortung und existentieller Angst.<sup>37</sup>

Lässt der Bedeutungsverlust von traditionellen Weltdeutungen und die Herauslösung aus festen Sozialstrukturen das Leben so zur Aufgabe des Einzelnen werden, dann verweist das letztlich auf die Frage der Lebensgestaltung beziehungsweise auf die Herausforderung und die Kunst, „das Leben auf reflektierte Weise zu führen und es nicht unbewusst einfach nur dahingehen zu lassen“:

Nach Lebenskunst fragen diejenigen, für die sich das Leben nicht mehr von selbst versteht [...]. Die Frage bricht vorzugsweise dort auf, wo Traditionen, Konventionen und Normen, und seien es die der Moderne, nicht mehr überzeugend sind und die Individuen sich um sich selbst zu sorgen beginnen.<sup>38</sup>

Zugrunde liegt diesen Überlegungen dabei die Annahme, dass dem Menschen das eigene Leben und Selbstverhältnis nicht gleichgültig sein kann und das menschliche Bedürfnis nach einem als *sinnhaft* wahrgenommenen Deutungszusammenhang dieses Lebens und Selbstverhältnisses folglich nicht ineins mit der modernen und postmodernen Delegitimierung umfassender und allge-

---

tische Einsichten ein grundlegendes Problem darstellen, sondern vielmehr die *immanente Vorläufigkeit* und die *finale Unentscheidbarkeit* aller offerierten Wertsetzungen vor dem Hintergrund ihrer auch nicht mehr durch die Sozialstruktur letztbegründend aufgelösten Pluralität.

<sup>37</sup> Müller, „Moderne“, 509. Vgl. hier ähnlich auch Henkel, *Menschenbild und Selbstentwurf in Shakespeares Romanzen*: „Die Befreiung des einzelnen [...] und die daraus resultierende Freiheit wie Notwendigkeit für das Individuum, sich seiner Beziehung zur Welt selbst und aus eigenem Anlaß zu vergewissern, ist von einer gewissen Janusköpfigkeit, deren Kehrseite den seines mittelalterlichen Gottvertrauens verlustig gegangenen, nun im Selbst- statt im Gottesbewußtsein sein Heil suchenden isolierten Menschen zeigt“ (60). Zum Zusammenhang von größeren Freiräumen und größerer Eigenverantwortung des Subjekts in der Moderne, vgl. auch Straub, „Identität“, 280.

<sup>38</sup> Schmid, *Philosophie der Lebenskunst*, 10 und 9. Vgl. zu diesen Überlegungen auch (unter Bezug auf die *Philosophie der Lebenskunst*) Heinz, *Die Einheit in der Differenz*, 117-118.

meingültiger Deutungshorizonte oder Metaerzählungen suspendiert wurde; auch weiterhin stellt sich der Mensch die Frage nach Sinn: „Man, the animal which demands an explanation, the animal which asks Why.“<sup>39</sup> Das bedeutet aber, dass sich die Arbeit des Subjekts an seinem Leben, eine Arbeit, die vor dem Hintergrund von Pluralisierung und Dynamisierung mit dem Begriff der *Wahl* beschrieben wurde, letztlich als eine Arbeit darstellt, die sich am Ziel orientiert, angesichts einer Vielzahl an konkurrierenden und austauschbaren Wertsetzungen und Lebensmöglichkeiten so zu wählen, dass sich die getroffenen Wahlentscheidungen zu einem nun in Eigenleistung zu konstruierenden und idealerweise als sinnvoll erfahrbaren Gesamtzusammenhang und Deutungshorizont des Lebens fügen:

Die Arbeit der Hermeneutik der Lebenskunst besteht darin, mit Hilfe von Interpretationen die Perspektive herzustellen, die in der Lage ist, *dem Leben Sinn zu geben* – einen Sinn, der dem Konglomerat namens Leben nicht etwa nur abzulesen, sondern der in es hineinzulegen ist, um aus ihm herausgelesen werden zu können.<sup>40</sup>

Diese Arbeit der Sinnstiftung, die eine unabdingbare Notwendigkeit und Voraussetzung einer erfüllten menschlichen Existenz in der modernen und postmodernen Zeit darzustellen scheint und die darum bemüht ist, das gesamte Leben und die vielfältigen Teilbereiche dieses Lebens an einem individuell bedeutsamen und ganzheitlich integrierten Deutungshorizont auszurichten, vermag indes erneut und jederzeit von einer Herausforderung zu einer Überforderung des sich um sein Dasein sorgenden Subjekts zu werden. Damit zeigt sich an dieser Stelle aber einmal mehr, welch gravierender Prozess der Verunsicherung und der Destabilisierung des menschlichen Selbstverhältnisses mit dem Verlust verbindlicher und letztbegründender Selbst- und Welt-erklärungen in der Moderne und Postmoderne in Gang gesetzt wurde.

Mit den bisherigen Überlegungen wurde der Versuch unternommen, Gründe dafür herauszuarbeiten, die das Leben von einer (vormodernen) Vorgabe zu einer (modernen und postmodernen) Aufgabe haben werden lassen. Ineins damit sind jedoch auch die soziokulturellen und

---

<sup>39</sup> Graham Swift, *Waterland* (New York, 1992 [1983]), 106. Vgl. hierzu auch Müller, „Moderne“, wo darauf verwiesen wird, dass „Sinngewinnungen für menschliches Leben [...] unerlässlich sind“ (510). Vgl. ähnlich auch Henkel, *Menschenbild und Selbstentwurf in Shakespeares Romanzen*, 202. Zum engen Zusammenhang von Sinnstiftung und Identitätsstiftung, vgl. auch Glomb, *Erinnerung und Identität*, 25-26. Zur unter modernen Bedingungen gleichwohl weiterhin gegebenen Bedeutung von Identität für den Menschen, vgl. auch Luckmann, „Persönliche Identität“, 295 und 308.

<sup>40</sup> Schmid, *Philosophie der Lebenskunst*, 294 (Hervorhebung in Referenztext). Zur Aufgabe der Konstruktion eines individuell affirmierbaren Sinnhorizontes des Lebens in der (post-)modernen Kultur, die dort als eine hermeneutische Aufgabe verstanden wird, vgl. insgesamt auch *ibid.*, 286-297. Der hermeneutische Aspekt dieser Aufgabe im Sinne der obigen Ausführungen umschreibt dabei die genannte Herausforderung, wonach es dem einzelnen Subjekt aufgegeben ist, sich dem Interpretationsprozess literarischer Texte vergleichbar nun selbst eine (gleichwohl nie endgültige und stets potenziell wandelbare) „reflektierte eigene Perspektive“ (*ibid.*, 296; im Referenztext kursiv) auf sein Leben zu erarbeiten, die ihm dieses Leben (als ein in der Moderne und Postmoderne nicht mehr *a priori* erschlossenes Leben) sinnhaft zu dechiffrieren vermag. Vgl. zu diesen Gedanken auch die eben genannten Passagen der *Philosophie der Lebenskunst*. Für Überlegungen zur hermeneutischen Dimension menschlicher Identität, vgl. auch Glomb, *Erinnerung und Identität*, 26 und 258-262.

soziohistorischen Voraussetzungen formuliert, weshalb Identität in der (Post-)Moderne zu einem elementaren Problem für den Menschen wurde. Deutlich wurde der Gültigkeitsverlust metaphysischer Selbst- und Welterklärungsentwürfe im Zuge von Pluralisierung und Dynamisierung, ein Vorgang, aus dem für das moderne und postmoderne Subjekt Herausforderungen und Notwendigkeiten resultieren, denen es im Idealfall durch immer wieder neu vorzunehmende aktive, reflektierte und sich in konkreten Entscheidungen manifestierende Prozesse der Wahl begegnet, und das mit dem Ziel der sinnhaften Identitätskonstituierung und Selbstgesetzgebung. Das wiederum verweist einerseits auf die Problematik der individuellen Lebensgestaltung; andererseits stellt sich damit aber auch die Frage nicht nur nach den Möglichkeiten des menschlichen Subjekts, sondern auch nach den Grenzen, mit denen es sich in seinen Bemühungen, das Leben nach eigenen und als sinnvoll erfahrenen Vorstellungen zu gestalten, konfrontiert sieht, denn: „Gerade die Hoffnungen auf die eigenen Gestaltungsmöglichkeiten des Lebens lassen die [unter anderem; M.R.] sozialen Hindernisse besonders deutlich erscheinen.“<sup>41</sup> Das wiederum verweist auf die Problematik menschlicher Autonomie voraus, wie sie im dritten Teil meiner theoretischen Vorüberlegungen zu diskutieren sein wird. Zunächst ist allerdings näher auf die Frage einzugehen, was in der vorliegenden Arbeit unter dem Konzept der *Identität* verstanden werden soll und wie sich insbesondere die Begrifflichkeiten der *Selbstgestaltung* und der *Lebensgestaltung* hierzu verhalten.

---

## 2.2 Zum Begriff der *Identität* und zum Konzept der *Sorge* und der *Gestaltung*

---

Der **Begriff der *Identität***, so selbstverständlich er im Alltag auch verwendet wird, ist ein schwierig zu definierender Begriff. Das liegt sicherlich zunächst an den unterschiedlichen Dimensionen, in denen er Verwendung finden kann: So erscheint er einerseits als eine Kategorie der formalen Logik, in der er zur Bezeichnung „einer vollständigen oder absoluten Gleichheit“<sup>42</sup> im Sinne  $x = x$  dient. Andererseits wird er aber auch für die anthropologische Dimension verwendet, wo er sich (wie im Folgenden deutlich werden sollte) auf die gerade nicht mit dem schlichten Verweis auf eine absolute Gleichheit zu beantwortende Frage nach dem menschlichen Selbstverhältnis oder nach der Verfasstheit des Menschen bezieht. Damit ist jedoch bereits darauf verwiesen, dass die Schwierigkeit einer klaren Bedeutungsdefinition des Begriffs der *Identität* (wie im Übrigen auch von verwandten Konzeptionen wie *Person* oder *Selbst*) eng mit der

---

<sup>41</sup> Käte Meyer-Drawe, „Subjektivität: Individuelle und kollektive Formen kultureller Selbstverhältnisse und Selbstdeutungen,“ in: Friedrich Jaeger und Burkhard Liebsch (Hgg.), *Handbuch der Kulturwissenschaften, Band 1: Grundlagen und Schlüsselbegriffe* (Stuttgart, Weimar, 2004), 304-315, 309.

<sup>42</sup> Peter Prechtel, „Identität,“ in: ders. und Franz-Peter Burkard (Hgg.), *Metzler Philosophie Lexikon: Begriffe und Definitionen* (Stuttgart, Weimar, 1996), 227-228, 227.

Mannigfaltigkeit der Perspektiven verbunden ist, aus denen ein und derselbe Begriff in den Fokus rücken und unterschiedliche Bedeutungen annehmen kann:

„Identität“ ist in zahlreichen Disziplinen, von der Psychologie und Pädagogik über die Soziologie, Ethnologie, Sozial- und Kulturanthropologie, die Geschichts- und Literaturwissenschaft bis hin zur Philosophie, und darüber hinaus in vielen trans- und interdisziplinären Debatten ein wissenschaftlicher Grundbegriff, und zwar seit Jahrzehnten. So unbestritten diese Diagnose ist, so kontrovers ist der Begriff selbst.<sup>43</sup>

Um der vor diesem Hintergrund drohenden Gefahr einer diffusen und unpräzisen Verwendung des Identitätsbegriffs zu entgehen, kommt es im Folgenden daher darauf an, ein klares Konzept von *Identität* zu formulieren, und das bezogen auf das Phänomen der menschlichen Verfasstheit und Selbstbezüglichkeit.

Und dafür ist zur Herleitung, Einordnung und Abgrenzung zunächst einmal die systematisierende Auseinandersetzung mit einigen der für mein Erkenntnisinteresse relevanten Konzeptionen von Identität innerhalb der insbesondere philosophischen und soziologischen Tradition vonnöten. Für die Philosophie der Neuzeit sind dabei zunächst die leibnizschen Ansätze von Bedeutung, welche darauf abheben, Identität im bereits angesprochenen Sinne *logisch-numerisch* zu definieren: „Zwei sind dann voneinander ununterscheidbar und nur ein Einziges, wenn alles, was von dem einen wahrheitsgemäß gesagt wird, auch von dem anderen gesagt werden darf.“<sup>44</sup> Damit ist allerdings bereits eine unheilvolle Zweiteilung des im Anschluss innerhalb der Identitätstheorie auf den Menschen übertragenen Identitätsbegriffs formuliert, eine Zweiteilung, die diesen Begriff über Jahrhunderte hinweg immer wieder als letztlich wenig lebensnahes Problem heimsuchte, indem sie eine „Spaltung in ein Ich-Subjekt und ein Ich-Objekt“ entstehen lässt, aus der dann die innerhalb der Logik konsequente Schlussfolgerung gezogen wird: „Die Identität des Subjekts wäre dann nicht mehr feststellbar, da es sich als Ganzes nie selbst erleben kann.“<sup>45</sup> Die genannte Zweiteilung ergibt sich jedoch einzig aus der Übertragung rein formaler Kriterien auf ein nicht ausschließlich logisch-numerisch dechiffrierbares menschliches Selbstverhältnis; ihre dringlich gebotene Auflösung wiederum ermöglicht die der menschlichen Erfahrungswelt in der Mehrzahl der Fälle wohl entsprechende Vorstellung einer intuitiven Übereinstimmung und Vertrautheit des Ich mit sich selbst.<sup>46</sup>

---

<sup>43</sup> Straub, „Identität“, 277. Zu den genannten Bedeutungsvarianten und Anwendungsgebieten sowie zu den angesprochenen Definitionsschwierigkeiten des Identitätsbegriffs, vgl. auch v.a. Heinz, *Die Einheit in der Differenz*, 87 und 98-101; Precht, „Identität“ sowie Stefan Glomb, „Identitätstheorien“, in: Ansgar Nünning (Hg.), *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie: Ansätze, Personen, Grundbegriffe* (Stuttgart, Weimar, 2008), 307-308.

<sup>44</sup> Dieter Henrich, „Identität: Begriffe, Probleme, Grenzen“, in: Odo Marquard und Karlheinz Stierle (Hgg.), *Identität* (München, 1979), 133-186, 138.

<sup>45</sup> Heinz, *Die Einheit in der Differenz*, 100. Vgl. zu diesem Phänomen der Spaltung auch Glomb, *Erinnerung und Identität*, 10-11.

<sup>46</sup> Vgl. hierzu Heinz, *Die Einheit in der Differenz*, 100. Vgl. auch *ibid.*, 98-100 zum logisch-numerischen Verständnis von Identität.

Als ähnlich problematisch und ungeeignet wie das numerische Moment erweisen sich für die Beschreibung menschlicher Identität *essenzialistische Konzeptionen*, die Identität als *Selbigkeit* (*idem-Identität*) definieren und von der „Beständigkeit eines Substrats oder einer Substanz“<sup>47</sup> ausgehen. Unabhängig davon, welches Kriterium dabei zugrunde gelegt wird, sei es ein körperliches oder auch ein kognitiv-psychisches Kriterium, stellt sich die Frage, was denn die Essenz, das Wesen, das Unveränderliche des Menschen genau sein solle, auf das dessen Identität als eine sich gleichbleibend gedachte Einheit beruhe. Letztlich handelt es sich hier um *reduktive* Vorstellungen personaler Identität, die der Dynamik des menschlichen Lebens und Selbstverhältnisses ebenso wenig gerecht zu werden vermögen wie der dieser Dynamik eingeschriebenen selbstbewussten und selbstreflexiven Dimension, welche der Identität des Menschen (als einer solchermaßen zu bedenkenden und zu überdenkenden Größe) letztlich immer einen prozessualen Charakter verleiht:

Personale Identität erscheint in der empirischen Philosophie und ihren Ausläufern [...] nicht als praktisches Selbstverhältnis leiblicher, sozialer, geschichtlicher und reflexiver Subjekte, sondern als eine Angelegenheit, über die sich aus einer an die Beobachterperspektive gekoppelten Identitätsphilosophie rasonieren lässt.<sup>48</sup>

Allerdings rückt bereits in der neuzeitlichen Philosophie Lockes oder Kants die „anti-essentialistische“ Frage nach dem Selbstverhältnis des Menschen im Sinne der Frage nach dessen Bewusstsein seiner selbst und nach dessen als zusammenhängend wahrgenommener *Selbstheit* über die Zeit (*ipse-Identität*) in den Mittelpunkt, wodurch sich die „Identität einer Person so weit erstreckt, wie sich diese als sich selbst, als dasselbe denkende Wesen zu unterschiedlichen Zeitpunkten und an unterschiedlichen Orten betrachten kann.“<sup>49</sup> Diese Vorstellungen öffnen Identität wiederum potenziell hin zu einer dynamischeren Vorstellung des menschlichen Selbstverhältnisses. Indem sie dieses Selbstverhältnis jedoch vom *denkenden Selbstbezug* der Person abhängig machen, wird hier ein vornehmlich *subjektzentrierter Identitätsbegriff* deutlich: „Im Bewußtsein von uns als denkendem Subjekt wissen wir dieses Subjekt als ‚dasselbe‘ in allen seinen Gedanken, die ihrerseits voneinander verschieden sind.“<sup>50</sup> Ein derartiger Identitätsbegriff scheint aber letztlich nicht nur die bereits angesprochenen intuitiven Momente zu vernachlässigen; er offenbart überdies bereits die sich der Dekonstruktion in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhun-

---

<sup>47</sup> Straub, „Identität“, 283 (im Referenztext kursiv).

<sup>48</sup> Ibid., 291. Zu den genannten möglichen Kriterien sowie zu deren reduktivem Charakter, vgl. auch Michael Quante, „Personale Identität“, in: Peter Precht und Franz-Peter Burkard (Hgg.), *Metzler Philosophie Lexikon: Begriffe und Definitionen* (Stuttgart, Weimar, 1996), 385.

<sup>49</sup> Glomb, „Identitätstheorien“, 307. Vgl. zu diesen Überlegungen unterschiedlicher philosophischer Traditionen auch Henrich, „Identität“: „Betrachtet man die Geschichte der philosophischen Gedanken über Identität [...], so läßt sich in ihr leicht eine Konkurrenz zwischen den formalen und den erkenntnistheoretischen Problemen und den Problemen von Identität erkennen, die sich aus der Kontinuität der Person oder des Bewußtseins einer Person ergeben“ (140).

<sup>50</sup> Henrich, „Identität“, 138. Vgl. in diesem Kontext erläuternd auch Enno Rudolph, *Odyssee des Individuums: Zur Geschichte eines vergessenen Problems* (Stuttgart, 1991), v.a. 8-9.

derts eröffnende Angriffsfläche traditioneller und mit dem neuzeitlichen Subjekt verknüpfter Identitätsvorstellungen.

Auch soziologische Identitätstheorien um die Mitte des 20. Jahrhunderts bemühen sich darum, im erneuten Unterschied zu essenzialistischen Konzeptionen dem prozessualen Charakter von Identität gerecht zu werden. Sie betonen dabei die Bedeutung sozialer Interaktionsprozesse für die Ausbildung persönlicher Identität und lassen diese Identität überhaupt erst innerhalb einer spezifischen historisch-gesellschaftlichen Konstellation entstehen:

Das Ich [...] entsteht in zwischenmenschlichen Vorgängen. Diese werden von einer historischen Sozialstruktur bestimmt. Sozialisation ist jener universelle, zwischenmenschliche Vorgang, in dem sich persönliche Identität als eine gesellschaftliche Gegebenheit entwickelt.<sup>51</sup>

Zugleich wirken sie aber in mehrfacher Hinsicht letztlich doch eher *statisch*, und das insbesondere durch eine vereinfachende Gegenüberstellung von Individuum und Gesellschaft und die damit einhergehende Vorstellung von klar umrissenen Rollenerwartungen: „Das Individuum sieht sich mit gesellschaftlichen Rollensets konfrontiert, die es zu spielen lernt.“<sup>52</sup> Wie Andreas Reckwitz allerdings hierzu ausführt, ist das

*nicht* der begriffliche Rahmen, in dem sich die kulturwissenschaftlichen Subjektanalysen [...] bewegen. [...] Es geht nicht um die Konfrontation des Individuums mit sozialen Erwartungen, sondern darum, wie sich dieses ‚Individuum‘ in seinen scheinbar gegebenen, gewissermaßen vorkulturellen körperlichen oder psychischen Eigenschaften, die ihm vermeintlich Autonomie sichern, aus hochspezifischen kulturellen Schemata zusammensetzt.<sup>53</sup>

Mit der Fokussierung auf die Konzeption eines Gegenübers von Individuum und Gesellschaft erscheinen herkömmliche soziologische Identitätstheorien aber schließlich auch *reduktiv*, indem sie dazu tendieren, die menschlichen Identitätskonstituierungsprozessen eingeschriebene Komplexität kulturell-diskursiver wie im Übrigen auch psycho-physischer Vorgänge auf eine statisch gedachte soziale Interaktionsebene hin zu reduzieren. Sie wirken des Weiteren jedoch auch aufgrund ihrer mit den vorausgegangenen Konzeptionen eng verknüpften formalen Konzipierung sowohl statisch als auch reduktiv, wie sich dies bei aller Einsicht in den Vorgang der Identitätsbildung als immer wieder neu zu erbringender Leistung in der Theoriebildung G.H. Meads und deren bipolarem Gegenüber von *me* (als der internalisierten Summe der gesellschaftlichen Erwartungen) und *I* (als dem sich hierzu verhaltenden kreativen Ich) darstellt. Und ihre statische Haltung eröffnet sich schließlich noch in der verschiedentlich formulierten Vorstellung einer mit

---

<sup>51</sup> Luckmann, „Persönliche Identität“, 299.

<sup>52</sup> Reckwitz, *Subjekt*, 14.

<sup>53</sup> Ibid., 15.



dem frühen Erwachsenenalter letztlich doch beendeten Ausbildung einer weitgehend stabilen Identität, wie sich dies in den Ansätzen Eriksons offenbart.<sup>54</sup>

Konsequente Dynamisierungen des Identitätsbegriffs unternehmen hingegen verschiedene Spielarten der Philosophie der Gegenwart, die sich vielfach von subjektzentrierten Identitätsvorstellungen zu distanzieren suchen und die sich in ihren *radikalen Ausprägungen* darum bemühen, ganz auf den Identitätsbegriff zu verzichten. Eine derartige Position wird dabei beispielsweise in einer insbesondere von Enno Rudolph radikalisierten Denktradition emphatischer Individualität deutlich, welche Individualität nicht nur vor der Überlagerung durch das Subjekt (als einer dem Allgemeinen der Sprache und der Kultur unterworfenen Instanz) zu retten sucht, sondern welche Identität als „substantielle[] Selbstidentität des Bewußtseins und des Gewissens“ auch an eben dieses Subjekt geknüpft sieht und ineins damit in essenzialistischer Weise versteht, wie sich aus dem postulierten Verständnis von Individualität „als ein Prozeß der Individualisierung, als zeitlicher Prozeß ohne fixe Identität“<sup>55</sup> *ex negativo* erschließen lässt. Es scheint indes mehr als fraglich, ob es der hier sicherlich zu Recht betonte prozessuale Charakter des menschlichen Selbstverhältnisses tatsächlich notwendig macht, auf den Begriff der *Identität* zu verzichten. Das träfe wohl nur dann zu, wenn man diesen so voraussetzungsreich wie letztlich nicht zwingend an essenzialistisch-subjektzentrierte Vorstellungen knüpft. Eine Verabschiedung des Identitätsbegriffs vollzieht allerdings auch die postmoderne Philosophie dekonstruktivistischer Prägung, von der sich der rudolphsche Ansatz zwar sicherlich dadurch unterscheidet, dass er sich im Gegensatz zu jener um die Rettung des innerhalb der Dekonstruktion im Überindividuellen der Sprache aufgelösten Individuums bemüht. Ähnlich wie bei Rudolph sieht das Denken der Dekonstruktion den Identitätsbegriff allerdings auch (implizit oder explizit) untrennbar mit dem neuzeitlich-aufklärerischen Subjektbegriff verbunden, und er wird dergestalt zusammen mit diesem radikal dekonstruiert und in der Übermacht des Diskurses und der Sprache aufgelöst: „Als illusorisch erscheint [...] die Identität des individuellen Subjekts, das der *différance* und der *itérabilité* überantwortet wird und sich im Zusammenspiel der Signifikanten auflöst.“<sup>56</sup> Erneut

<sup>54</sup> Zu den hier genannten Charakteristika der beschriebenen soziologischen Ansätze, vgl. u.a. Glomb, „Identitätstheorien“, 307-308 sowie Precht, „Identität“, 228. Der tendenziell statische Charakter traditioneller soziologischer Identitätsvorstellungen geht auch aus der folgenden Anmerkung in Henrich, „Identität“ implizit hervor: „Im sozialpsychologischen Sinne ist Identität formal keine andere Eigenschaft als ‚Autonomie‘ oder ‚Konstanz‘ oder ‚Charakter‘“ (136). Auf die Elemente des Statischen und des Reduktiven vieler herkömmlicher Identitätsvorstellungen verweist vor dem Hintergrund der Entwicklung eines an der Idee der *Fragmentarität* ausgerichteten Identitätsmodells auch Gerig, *Fragmentarität*, 22-30.

<sup>55</sup> Rudolph, *Odyssee des Individuums*, 9 und 12. Vgl. zu dieser Position insgesamt *ibid.*, v.a. 7-20. Zur Auseinandersetzung mit dem emphatischen Individualitätsbegriff Rudolphs, vgl. auch Heinz, *Die Einheit in der Differenz*, 107-108.

<sup>56</sup> Zima, *Theorie des Subjekts*, 207. Zu einer ausführlichen Auseinandersetzung mit den derridaschen Begrifflichkeiten der *différance* und der *itérabilité*, vgl. meine Analyse von Howard Bakers *Seven Lears* in Kapitel 9.1. Zu den obigen Überlegungen, vgl. auch Hubert Zapf, „Dekonstruktivismus“, in: Ansgar Nünning (Hg.), *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie: Ansätze, Personen, Grundbegriffe* (Stuttgart, Weimar, 2008), 117-120: „Der D[e]konstruktivismus wirkt sich auch auf die Sicht des menschlichen Subjekts aus, dem nicht mehr eine einheitliche Identität zukommt, sondern das [...] ein *mixtum compositum* verschiedener

lässt sich an dieser Stelle jedoch die Frage aufwerfen, ob die Einsicht in die (hier sprachlich konstituierte) Fluidität menschlicher Identität denn gleichzusetzen sei mit der Unmöglichkeit eines menschlichen Selbstverhältnisses, das sich dadurch auszeichnet, dass sich das einzelne Individuum über die Zeit hinweg und in verschiedenen Situationen als *das gleiche (nicht dasselbe)* Individuum wahrzunehmen vermag; oder wie es Peter V. Zima vom Subjektbegriff ausgehend formuliert:

Bisweilen wird voreilig vom Zerfall oder Verschwinden des Subjekts gesprochen, nur weil man unerwartet Bewegung und Wandel wahrnimmt, wo man statische Identität vermutete, die von den Dekonstruktivisten zu Recht angezweifelt wird.<sup>57</sup>

Mithin hat es den Anschein, als vermöchten weder statische noch radial dynamisierte Identitätskonzeptionen eine angemessene Antwort auf die Frage nach dem Selbstverhältnis des Menschen zu geben. Angesichts dessen bemüht sich die philosophische Theoriebildung seit geraumer Zeit darum, vermittelnde und lebensweltlich tragfähige Identitätsmodelle zu entwerfen, wobei dabei insbesondere *der prozessuale und differenzielle Charakter* von Identität in den Fokus der Aufmerksamkeit rückt. So spricht Jürgen Straub in seinen grundsätzlich angelegten Überlegungen beispielsweise von „transitorische[r] Identität“, welche dem „Gedanke[n] einer in diachroner und synchroner Hinsicht differentiellen Verfasstheit der Struktur der kommunikativen Selbstbeziehung einer Person“<sup>58</sup> Rechnung trägt und damit den sich wandelnden Charakter des menschlichen Selbstverhältnisses (Identität als Prozess) ebenso betont wie die vielgestaltige Verfasstheit einer nicht als harmonische Einheit zu denkenden menschlichen Identität, die auch Raum für das potenziell nicht affirmierte Andere und Fremde lässt (Identität als Differenz). Angesichts eines solchermaßen umrissenen Problematisierung menschlicher Identität wird diese in den theoretischen Grundlegungen Straubs jedoch nicht der Auflösung preisgegeben, indem diese zugleich auch ein Bewusstsein der (diachronen) Kontinuität und der (synchronen) Kohärenz menschlicher Identität formulieren, die vom Subjekt in Eigenleistung immer wieder neu zu erbringen und allerdings nie vollendet zu erlangen ist: „Identität ist eine Aspiration.“<sup>59</sup>

Nun ließe sich zwar sicherlich argumentieren, dass die Konzeption von *Identität als Aspiration* der durchaus plausiblen Vorstellung einer potenziell affirmierten und zugleich *zumindest temporär stabilisierten* Selbstinterpretation des Menschen nicht genügend Aufmerksamkeit schenkt. Gleichwohl lassen sich die in der Abhandlung Straubs entwickelten Konzeptionen an dieser

---

Antriebskräfte und Selbstbilder ist [...]. Unsere ‚Identität‘ ist so eine plurale Identität; sie ist keine zentrierte Struktur, sondern ein Ort des Spiels verschiedener Bilder des Selbst ohne festen Grund und ohne festes Zentrum. Ja, sie ist nicht bloß durch das Spiel verschiedener Selbstbilder, sondern bis in ihr Innerstes hinein durch das Spiel von Texten bestimmt“ (118-119).

<sup>57</sup> Zima, *Theorie des Subjekts*, 42.

<sup>58</sup> Straub, „Identität“, 281. Zum oben angesprochenen prozessualen Charakter von Identität, vgl. beispielsweise Glomb, *Erinnerung und Identität*, u.a. 27-28.

<sup>59</sup> Straub, „Identität“, 279 (im Referenztext teilweise kursiv). Zum hier skizzierten und im straubschen Text entworfenen Identitätsverständnis, vgl. insgesamt *ibid.*, 279-290.

Stelle fortführen, indem sie mit der Vorstellung des „multiple[n] Selbst“ und der „Kohärenz des Selbst“<sup>60</sup> verknüpft werden, wie sie Wilhelm Schmid *Philosophie der Lebenskunst* entwickelt. Dabei wird erneut davon ausgegangen, dass die Vorstellung einer präexistenten und einheitlich-unveränderlichen Identität ebenso zu suspendieren ist wie die Auffassung eines sich in Identitätsdiffusion auflösenden menschlichen Subjekts:

Das Subjekt muss [...], entgegen einer modernen Überzeugung, nicht nach Maßstäben der Identität verfasst sein, und es muss, entgegen einer postmodernen Überzeugung, nicht gänzlich der Auflösung anheimfallen, sondern kann sich selbst auf andere Weise organisieren.<sup>61</sup>

Stattdessen erscheint das Subjekt als ein vielfältiges und wandelbares Subjekt, auf dessen Selbstverfasstheit sich die Sorge dieses Subjekts richtet, eine Sorge, die sich um die bewusste und reflektierte Herstellung von Kohärenz und Kontinuität innerhalb der Vielfalt (Differenz) und der Wandelbarkeit (Prozess) bemüht:

Die Sorge [richtet sich] darauf, das Konglomerat dieses multiplen Selbst zu organisieren und einen Zusammenhang weit unterhalb der strengen Einheit, aber weit oberhalb der bloßen Beliebigkeit herzustellen. Das Werk, auf das die Sorge sich konzentriert, ist die *Kohärenz des Selbst*,

eine Kohärenz, „die Raum für Andere und Anderes lässt“ und „die veränderlich ist und dennoch für die Stabilität und Kontinuität des Subjekts sorgt.“<sup>62</sup>

Damit ist jedoch erneut darauf verwiesen, dass Identität weder eine präexistente Größe noch eine uneinholbare Schimäre, sondern vielmehr eine individuell zu leistende Aufgabe und einen dynamischen Prozess mit synchroner und diachroner Dimension je differenziellen Charakters darstellt. Das wiederum betont auch der von Elizabeth Deeds Ermarth entwickelte und sprachanalog konzipierte Ansatz, der sich wie die *Philosophie der Lebenskunst* darum bemüht, radikale postmoderne Positionen einer umfassend dekonstruierten Identität sinnvoll zu modifizieren und der Identität (hierin noch in postmoderner Tradition) innerhalb diskursiver Strukturen verortet, um dann (nun postmoderne Perspektiven übergreifend) die dem menschlichen Subjekt in seinem Streben nach Identitätskonstituierung auferlegten Beschränkungen wie auch die ihm eröffneten Möglichkeiten zu skizzieren. In synchroner Hinsicht erscheint Identität dabei als eine facettenreiche individuelle Spezifizierung (*parole*) von durch Diskurs und Sprache (*langue*) vorgeprägten Strukturen:

---

<sup>60</sup> Schmid, *Philosophie der Lebenskunst*, 76 und 252 (im Referenztext teilweise kursiv).

<sup>61</sup> Ibid., 91.

<sup>62</sup> Ibid., 251-252, 76 und 252. Zu den Aspekten der *Sorge*, des *multiplen Subjekts* und der *Kohärenz des Selbst*, vgl. insgesamt ibid., 244-258. Zum Konzept der *Sorge*, vgl. auch die im Anschluss zu entwickelnden weiteren Überlegungen zum Begriff menschlicher Identität. Zur Auseinandersetzung mit den Überlegungen Schmidts, vgl. auch Heinz, *Die Einheit in der Differenz*, 117-127.

Identity appears only in the act of specifying sets of rules. And as we operate simultaneously in several sets at once, identity appears as the series of constantly multiplied specifications of the potential provided by those rule regimens.<sup>63</sup>

Und in diachroner Hinsicht ergibt sich aus den in der zeitlichen Abfolge des Lebens immer wieder neu zu erbringenden und sich überlagernden Spezifizierungsvorgängen letztlich die individuelle Identität des einzelnen Subjekts: „Identity consists in the unique and unrepeatable sequence of complex enunciation.“<sup>64</sup> Indem Identität vor diesem Hintergrund aber sowohl als „palimpsest“ (im Sinne einer vielfachen synchronen Überlagerung verschiedener Diskursstrukturen) als auch als „sequence“<sup>65</sup> (im Sinne einer diachronen Abfolge von sich wandelnden individuellen Spezifizierungen) verstanden wird, erscheint sie letztlich neuerlich im zweifachen Licht des Prozessualen und des Differenziellen. *Differenz* (und das ist allen drei der hier herangezogenen Ansätze eingeschrieben) bezeichnet dabei ein spannungsvolles Verhältnis, eine spannungsvolle Überlagerung von Altem und Neuem, eine spannungsvolle Auseinandersetzung mit Neuem und mit Anderem, das in einem häufig nicht konfliktfreien *Prozess* in sowohl synchroner als auch diachroner Hinsicht mit dem bisherigen Selbstverständnis des Subjekts abzugleichen ist, wobei dieses Andere das zu einem bestimmten Zeitpunkt bewusst bestehende Selbstverständnis (die ermarthsche *Spezifizierung*) herausfordert und ihm zugleich immer schon semibewusst oder unbewusst als potenziell Fremdes und Beunruhigendes eingeschrieben sein dürfte. *Identität als Prozess* und *Identität als Differenz* hängen solchermassen also eng miteinander zusammen; sie sind letztlich untrennbar miteinander verbunden. Prozess ist ohne Differenz kaum vorstellbar; Differenz initiiert Prozess, das Andere und Neue zeitigt Veränderung, und Prozess ist der Vorgang, innerhalb dessen sich Differenz zu einem neuen und immer nur temporär stabilisierbaren Selbstverhältnis zu fügen sucht. Das indes verweist letztlich bereits auf den im weiteren Verlauf meiner Überlegungen noch näher zu betrachtenden Aspekt der *Selbst- und Lebensgestaltung* voraus.<sup>66</sup>

---

<sup>63</sup> Elizabeth Deeds Ermarth, „Beyond ‚The Subject‘: Individuality in the Discursive Condition,“ *New Literary History*, 31 (2000), 405-419, 411.

<sup>64</sup> Ibid., 412. Zu den hier umrissenen Überlegungen, vgl. insgesamt auch ibid., 405-412.

<sup>65</sup> Ibid., 411. Zur Auseinandersetzung mit dem Ansatz Ermarths, vgl. auch Heinz, *Die Einheit in der Differenz*, 112-117.

<sup>66</sup> Zum in den vorausgegangenen Überlegungen thematisierten Anderen und Fremden, das sich je nach Perspektive diachron im Kontext von biographisch erfolgenden Veränderungs- und Überlagerungsprozessen wie auch synchron als Konfrontation mit neuen Subjektanforderungen, Wertorientierungen und Erfahrungen oder auch mit ungewohnten kulturell-diskursiven Strukturen verstehen lässt, vgl. insgesamt die oben herangezogenen Texte Straub, „Identität,“ 281-287; Schmid, *Philosophie der Lebenskunst*, 76-78 und 250-258 (wo auch die Verbindung zur Aufgabe der Selbst- und Lebensgestaltung hergestellt wird) sowie Ermarth, „Beyond ‚The Subject‘,“ 411-412. Das Potenzial der Beunruhigung, das dem Anderen und Fremden eigen ist, impliziert auch Straub, „Identität,“ wenn dieses Andere und Fremde „als eine Herausforderung des Eigenen“ (282) betrachtet wird. Vgl. ähnlich auch weiter ibid., 284 sowie auch 281, wo Identität als „Einheit ihrer Differenzen“ beschrieben wird, was wiederum zur Folge hat, dass das Andere auch immer schon Teil des Selbst zu sein scheint. Das Unruhepotenzial des Anderen und Fremden lässt sich im Übrigen auch aus dem von Wilhelm Schmid skizzierten Zusammenspiel der Vielfalt des

Vor dem bislang skizzierten Hintergrund diverser Identitätskonzeptionen kommt es nun allerdings zunächst darauf an, ein Identitätsmodell meiner Arbeit zu formulieren, das sich von den eingangs beschriebenen logisch-numerischen, essenzialistischen wie subjektzentrierten, statisch-reduktiven sowie von radikalen Vorstellungen von Identität abhebt und das an die in den Ansätzen Straubs, Schmidts und Ermarths formulierten Überlegungen anknüpft. Unter *Identität* soll dabei im Folgenden *das dynamische Selbstverhältnis des Menschen verstanden werden, das eine synchrone und eine diachrone Dimension mit je differenziellem Charakter aufweist und das sich auf der Basis von Selbstreflexion, Selbstinterpretation, Selbstverstehen, Intuition und Performanz innerhalb eines potenziell konfliktreichen und letztlich unabschließbaren Prozesses als eine der Veränderung unterworfenen Beziehung des Subjekts zu und Vorstellung des Subjekts von sich selbst und seinem Leben entwickelt*. Dieses Identitätsmodell steht dabei im Sinne der vorausgegangenen Ausführungen dahingehend zwischen Extrempositionen, als es den *prozessual-differenziellen* Charakter einer gleichwohl *prinzipiell möglichen* menschlichen Identitätskonstituierung explizit hervorzuheben sucht und sich dergestalt darum bemüht, zwischen essenzialistischen Vorstellungen einer wie auch immer konzipierten und reduktiv-statisch gedachten Wesenhaftigkeit des Menschen einerseits und der Auflösung menschlicher Identität im

---

Subjekts und dessen Sorge um die Kohärenz des Selbst logisch ableiten (vgl. Schmid, *Philosophie der Lebenskunst*, 244-258). Zur oben angesprochenen und vom Einzelnen im Zuge der Identitätskonstituierung zu vollbringenden Ausgleichsleistung, vgl. in etwas anderem Kontext auch Glomb, *Erinnerung und Identität*, 14-16. Der letztgenannte Text verweist im Übrigen implizit auf den dargelegten Zusammenhang von *Prozess* und *Differenz*, wenn er angesichts eines dem Wandel unterworfenen Selbstverständnisses des Subjekts auf die Notwendigkeit einer immer wieder neu zu leistenden Vereinbarung von gegenwärtiger Selbstinterpretation und vergangenen Erfahrungen im Rahmen eines hermeneutischen Erinnerungsvorganges verweist (*Prozess*), Erfahrungen, die nicht zwingend mit der gegenwärtigen Selbstinterpretation harmonieren müssen (*Differenz*). Vgl. hierzu *ibid.*, 258-260. Vorausgesetzt wird dabei, dass „Erinnerung [...] nicht als die Vergegenwärtigung oder Rekonstruktion, sondern als die Konstruktion von Vergangenheit, also als kreativer Vorgang“ (*ibid.*, 19; im Referenztext teilweise hervorgehoben) zu denken ist. Anzumerken ist im Kontext der vorausgegangenen Überlegungen, dass der Begriff der *Differenz* auch in Sarah Heinz' literaturwissenschaftlicher Untersuchung der Romane A.S. Byatts eine zentrale Stellung einnimmt, wo er mit den Begriffen der *Gleichheit* und der *Ähnlichkeit* verbunden wird (vgl. Heinz, *Die Einheit in der Differenz*, v.a. 87-111). Das dort entwickelte Modell geht dabei von einem Spannungsfeld aus, in dem sich der Identitätsbegriff bewegt, ein Spannungsfeld, das sich als ein konfliktreiches Zusammenspiel verstehen lässt von einerseits Gleichheit, die an das der Kultur und Sprache unterworfenen *Subjekt* geknüpft wird, und andererseits Differenz, die dem einzigartigen und irreduziblen *Individuum* zuzurechnen ist. In diesem Zusammenhang werden *Gleichheit* und *Differenz* aber auch im für meine Überlegungen entscheidenden Verständnis als Frage nach den Möglichkeiten der kohärenten Selbstwahrnehmung und Selbstkonstituierung des Menschen in seiner Konfrontation mit dem Anderen thematisch, die wiederum mit dem Begriff der *Ähnlichkeit* beantwortet wird: „Ähnlichkeit als Gleichheit und Differenz zu sich selbst“ (92). Im Zuge der dort ebenfalls vorgenommenen Auseinandersetzung mit den Theoriebildungen Schmidts und Ermarths zeigt sich dann, dass die beschriebene Ähnlichkeit in lebenspraktischer Hinsicht auch hier als eine vom Einzelnen zu erbringende Leistung mit prozessualen Charakter gedacht wird (vgl. hierzu *ibid.*, 111-128). Aus der Perspektive des Alteritätskonzepts formuliert Reckwitz, *Das hybride Subjekt* schließlich die Relevanz des Differenzgedankens für die Identitätsthematik, indem sich das Subjekt in seiner Selbstformierung von einem kulturell definierten Anderen abzuheben und abzugrenzen und erst solchermassen innerhalb eines kulturell affirmierten Subjektmodells sinnhaft erfahrbar zu konstituieren vermag: „Positive Subjektmodelle hängen von einer Differenzmarkierung, einer ‚Distinktion‘ gegenüber einem negativen Subjektmodell, einem Anti-Subjekt und entsprechenden Innen-Außen-Unterscheidungen ab“ (45).

Spiel der Sprache und des Diskurses andererseits zu vermitteln.<sup>67</sup> Damit ist indes auch die den Werken des *New English Drama* eingeschriebene Auffassung von Identität formuliert; diese bewegen sich gleichermaßen zwischen der Idee einer zentrierten Einheit und der Perspektive einer dezentrierenden Auflösung menschlicher Identität, und das dadurch, dass sie diese als eine sich erst im performativen Akt von auf der Bühne (inter-)agierenden Figuren manifestierende und zugleich wandelbare Größe verstehen.<sup>68</sup> Demnach rückt an dieser Stelle der Aspekt der *Performanz* des menschlichen Selbstverhältnisses explizit in den Mittelpunkt, der in der vorstehenden Begriffsdefinition bereits vorweggenommen wurde und der in vielen theoretischen Auseinandersetzungen mit dem Identitätsbegriff eher implizit enthalten scheint. Zugleich ist er jedoch elementarer Bestandteil menschlicher Identität und Identitätskonstituierung, und das vor dem Hintergrund des Umstandes, dass sich menschliche Identität immer erst im tätigen (Lebens-)Vollzug manifestiert: „Identität [fungiert] als Modus praktischer Selbstverwirklichung.“<sup>69</sup> Die performative Dimension steht somit gleichrangig neben der epistemologischen Dimension; während Erstgenannte die praktische Umsetzung des menschlichen Selbstverhältnisses beschreibt, ist Letztgenannte als „Fähigkeit [des Menschen], sich selbst zum Gegenstand seiner Bewußtseinsprozesse zu machen“,<sup>70</sup> die fundamentale anthropologische Voraussetzung dafür, dass Identität dem Menschen überhaupt thematisch und letztlich (in Moderne und Postmoderne) zum Problem werden kann. Diese selbstreflexive Fähigkeit nimmt dabei im konkreten Lebensvollzug die Form der *Sorge* an, indem sich das sich selbst betrachtende Subjekt angesichts eines Zusammenwirkens von soziokulturell-existenziellen Vorgaben, inneren Bedürfnisstrukturen, gegenwärtigem Selbstverständnis und Wahrnehmungen des Neuen und Fremden sowie angesichts von hier potenziell angelegten und beunruhigenden Differenz Erfahrungen um sich selbst und sein Leben immer wieder aufs Neue zu sorgen beginnt und ständig darum bemüht ist, Vorstellungen vom eigenen Dasein als einem spezifisch zu gestaltenden Sosein umzusetzen: „Die Identitätsfrage [...] ist eine [...] von der praktischen Selbstsorge eines Menschen getragene *Wer*-Frage – ‚wer bin ich (geworden) und wer möchte ich (eigentlich) sein?‘.“<sup>71</sup> Das Konzept der *Sorge* wird als die elementare Struktur, in der sich das menschliche Selbstverhältnis als Beziehung des Subjekts zu sich selbst

<sup>67</sup> Eine vermittelnd konzipierte Vorstellung menschlicher Identität mit leicht anderer Schwerpunktsetzung findet sich auch in Glomb, *Erinnerung und Identität*, 27.

<sup>68</sup> Ähnlich verhält es sich mit den Werken aus der Phase der Erneuerung des britischen Dramas um 1900, wo Identität allerdings im Sinne der Selbst- und Lebensgestaltung an die selbst- und handlungsmächtige Figur geknüpft wird. Dadurch jedoch wirkt der Konstituierungs- und Gestaltungsprozess im Vergleich zum *New English Drama* letztlich deutlich subjektzentrierter und weniger ergebnisoffen. Vgl. zu diesen Überlegungen insbesondere Kapitel 3 sowie die Analysen der wildeschen und shawschen Werke in Kapitel 4, Kapitel 5 und Kapitel 8.1 meiner Arbeit.

<sup>69</sup> Straub, „Identität“, 282.

<sup>70</sup> Hans-Peter Frey und Karl Haußer, „Entwicklungslinien sozialwissenschaftlicher Identitätsforschung“, in: dies. (Hgg.), *Identität: Entwicklungen psychologischer und soziologischer Forschung* (Stuttgart, 1987), 3-26, 5. Vgl. hierzu auch Glomb, *Erinnerung und Identität*, 10.

<sup>71</sup> Straub, „Identität“, 283. Vgl. im Kontext dieser Überlegungen auch Schmid, *Philosophie der Lebenskunst*, 245-246, wo der „selbstreflexive Aspekt“ (246; Hervorhebung im Referenztext) der Sorge als ein wichtiger Anstoß für die Gestaltungsbestrebungen des menschlichen Subjekts betrachtet wird.

und als Vorstellung des Subjekts von sich selbst und seinem Leben konkret manifestiert, im Folgenden näher zu betrachten sein.



Das **Konzept der Sorge** (Heidegger) beziehungsweise der *Sorge um sich* (Foucault) sowie die damit verbundene Aufforderung, Herausforderung und letztlich das Bestreben, sich selbst zu entwerfen (Heidegger) beziehungsweise die eigene Existenz als eine bejahenswerte Existenz zu gestalten (Foucault, Schmid), lässt sich von Martin Heideggers *Sein und Zeit* ausgehend betrachten. Dort wird das menschliche Selbstverhältnis über die Sorgestruktur und die Zeitlichkeit der menschlichen Existenz hergeleitet. Das Wesen des menschlichen Daseins offenbart sich dort als ein *In-der-Welt-Sein*, das wiederum durch die Sorge charakterisiert ist, die als „Grundstruktur des Daseins“<sup>72</sup> das menschliche In-der-Welt-Sein und das Verhältnis des Menschen zu sich selbst fundamental prägt.<sup>73</sup> Zugleich ist die Struktur der Sorge in *Sein und Zeit* unauflöslich mit der Zeitlichkeit der menschlichen Existenz verbunden. Heidegger zufolge zeichnet sich die Sorge durch drei gleichursprüngliche Charakteristika aus, nämlich das *Sich-vorweg-Sein* des Daseins (Zukunftsperspektive), das *Schon-sein-in-einer-Welt* (Vergangenheitsdimension) und das *Sein-bei* (Gegenwartsbezug).<sup>74</sup> Und angesichts dessen lässt sich die Struktur der Sorge in ihrer Verbindung mit der Zeitlichkeit des menschlichen Daseins folgendermaßen beschreiben: „Sorgend-sich-vorweg (Zukünftigkeit) ist Dasein je-schon bei (Gewesenheit) innerweltlich-Seiendem, das es (gegenwärtig) verfallend besorgt.“<sup>75</sup> Zugleich sind die Strukturen der Sorge und der Zeitlichkeit in *Sein und Zeit* eng mit den drei gleichursprünglichen Grundstrukturen des menschlichen Daseins verbunden, nämlich der *Geworfenheit* (Vergangenheit), dem *Entwurf* (Zukunft) und dem *Verfallen* (Gegenwart),<sup>76</sup> wobei sich das menschliche Selbstverhältnis kontraintuitiv nicht primär aus dem Vergangenheits- oder Gegenwartsbezug, sondern zunächst und zuvörderst aus der Zukunftspers-

---

<sup>72</sup> Schmid, *Auf der Suche nach einer neuen Lebenskunst*, 211.

<sup>73</sup> Vgl. Thomas Rentsch, „*Sein und Zeit*: Fundamentalontologie als Hermeneutik der Endlichkeit“, in: Dieter Thomä (Hg.), *Heidegger-Handbuch: Leben, Werk, Wirkung* (Stuttgart, Weimar, 2003), 51-80, 57. Vgl. hier auch 61: „Die primäre Art und Weise, ‚in-der-Welt‘ zu sein, nennt Heidegger [...] die ‚Sorge‘.“ Rentsch spricht unter Bezug auf *Sein und Zeit* auch von der „daseins- und weltkonstitutiven Sorge-Struktur“ (67) sowie von der „Form aller menschlichen Orientierungspraxis als Sorge“ (68). Vgl. hierzu auch Ernst Tugendhat, *Selbstbewußtsein und Selbstbestimmung: Sprachanalytische Interpretationen* (Frankfurt/M., 1979), 197 und 199.

<sup>74</sup> Vgl. Rentsch, „Fundamentalontologie als Hermeneutik der Endlichkeit“, 66-67.

<sup>75</sup> Ibid., 72. Vgl. weiter auch ibid., 67, wo die Struktur der Sorge unter Bezug auf *Sein und Zeit* als „Sich-vorweg-schon-sein-in-(der-Welt-) als Sein-bei (innerweltlich begegnendem Seienden)“ beschrieben wird.

<sup>76</sup> Vgl. ibid., 63 und 67. *Geworfenheit* oder *Faktizität* bezeichnet hierbei die „konstitutive Form jede[n] Lebens, ungefragt und ohne persönliche Zustimmung in die Welt gekommen zu sein“ und bedeutet mithin, „sein Da sein zu müssen“. *Entwurf* oder *Existenzialität* verweist demgegenüber auf den Entwurfcharakter des Lebens und bedeutet, sein *Da sein zu können*. Unter *Verfallen* versteht *Sein und Zeit* schließlich den Umstand, dass das Dasein als „geworfener Entwurf“ im Sich-Entwerfen je schon in Umweltliches und Mitweltliches eingewoben ist (ibid., 63). Vgl. hierzu auch Tugendhat, *Selbstbewußtsein und Selbstbestimmung*, 176-179.

spektive ableitet und erschließt.<sup>77</sup> Das wiederum ist dahingehend von grundlegender Bedeutung für meine Argumentation, als sich in der Orientierung auf die Zukunft hin Freiräume offenbaren, die sich dem je Einzelnen in seinem Streben nach Gestaltung des eigenen Lebens innerhalb seiner Geworfenheit eröffnen. *Dasein* bedeutet angesichts dessen aber einerseits immer eine „praktische[] *Notwendigkeit*“, andererseits aber zugleich auch immer eine „praktische[] *Möglichkeit*“ beziehungsweise ein „*Möglichsein*“.<sup>78</sup> Diesem *Möglichsein* ist indes zugleich die *Notwendigkeit* eingeschrieben, das eigene Leben auf die Zukunft hin zu entwerfen, das heißt die Anforderung und die Aufforderung, das eigene Leben zu gestalten,<sup>79</sup> und damit ist einmal mehr auf den Aspekt der (reflektierten) *Wahl* verwiesen, der in den vorausgegangenen Überlegungen als eine fundamentale Voraussetzung menschlicher Selbst- und Lebensgestaltung unter den Bedingungen der Moderne und Postmoderne herausgearbeitet wurde.

Wie *Sein und Zeit* nun allerdings argumentiert, vermöchte der Mensch trotz der sein *Dasein* prägenden Sorgestruktur gleichwohl innerhalb seiner alltäglichen Existenz nicht dauerhaft dem Verfallensein und der Selbstvergessenheit zu entkommen. Anders formuliert, droht im Alltäglichen die Herausforderung in Vergessenheit zu geraten, das eigene Leben bewusst zu entwerfen und nicht unbewusst schlicht verstreichen zu lassen:

Angesichts der ‚Verstelltheit‘ und ‚Verschlossenheit‘ des Daseins durch die alltägliche Oberfläche stellt sich die Frage nach der eigentlichen, für sich selbst durchsichtigen Ganzheit der menschlichen Existenz erneut. Sorge und Angst haben das Dasein noch nicht gänzlich ‚vor sich‘ gebracht, haben es nicht gänzlich frei von immer neu einsetzender Verfallenheit sehen lassen.<sup>80</sup>

Als letzte Begründung, die den Menschen angesichts dessen vor seiner drohenden Selbstvergessenheit zu bewahren vermag, erscheint hier die „Unüberholbarkeit“ seines Todes, das heißt die unhintergehbare Endlichkeit seines Daseins. In seinem „Sein zum Tode“, in seinem „Vorlaufen in den Tod“ wird sich der Einzelne erst der Einmaligkeit und „Jemeinigkeit“ seines Daseins bewusst:

Den letzten Ernst [...] des Lebens begreift man nur, wenn man Endlichkeit und Einmaligkeit des eigenen Lebens begreift. Nur so wird ja einsichtig, welche Bedeutung weichenstellende Entscheidungen haben, welche Tragweite dem Ergreifen von

---

<sup>77</sup> Vgl. Rentsch, „Fundamentalontologie als Hermeneutik der Endlichkeit“, 72; Tugendhat, *Selbstbewußtsein und Selbstbestimmung*, 177 sowie Schmid, *Auf der Suche nach einer neuen Lebenskunst*, 210.

<sup>78</sup> Tugendhat, *Selbstbewußtsein und Selbstbestimmung*, 179 und 210. Vgl. hierzu insgesamt weiter *ibid.*, 212-213, 221-225 und 230-231.

<sup>79</sup> Vgl. hierzu auch Schmid, *Auf der Suche nach einer neuen Lebenskunst*, 211 und 220.

<sup>80</sup> Rentsch, „Fundamentalontologie als Hermeneutik der Endlichkeit“, 69.



– und damit gleichzeitig dem Nicht-Ergreifen vieler anderer – Möglichkeiten zukommt, wie kostbar Momente der Erfüllung sind.<sup>81</sup>

Das aber bedeutet, dass sich der Mensch in seinem *Sein zum Tode* nicht nur der Einmaligkeit und Unwiederholbarkeit seines Daseins bewusst wird, sondern ineins damit auch der immer wieder aufs Neue zu vollbringenden und unabschließbaren Aufgabe, sein Leben als ein bejahenswertes Leben zu entwerfen und zu gestalten,<sup>82</sup> um es solchermassen dem Fluss der Selbstvergessenheit zu entreißen und um so „nicht eines Tages auf die Suche nach der verlorenen Zeit gehen zu müssen.“<sup>83</sup>

Die Thematik der Gestaltung des eigenen Lebens tritt als Aufforderung wie auch als Herausforderung noch deutlicher in Michel Foucaults späten Werken<sup>84</sup> und, anknüpfend an diese, auch bei Wilhelm Schmid in den Mittelpunkt der theoretischen Konzipierung des praktischen menschlichen Selbstverhältnisses. Beide diskutieren die Frage der Lebensgestaltung im Rahmen der Konzeption der *Sorge um sich* innerhalb der *Lebenskunst* und der *Ästhetik der Existenz*.<sup>85</sup> Die *Selbstsorge* bezeichnet dabei all die „Praktiken, in denen sich das Selbst konstituiert“; sie ist im Rahmen der foucaultschen und schmidtschen Ästhetik der Existenz solchermassen eine Technik der Selbstkonstituierung, und sie versetzt den Einzelnen in eine „Haltung, die das Individuum befähigt zur Führung seiner selbst und zur Gestaltung des eigenen Lebens, um daraus ein Kunstwerk zu machen.“<sup>86</sup> Ausgangspunkt ist dabei zunächst die „passive, erlittene, ängstliche *Sorge*“, eine Sorgestruktur, die den notwendigen Ausgangspunkt für die Selbstthematisierung des Einzelnen bildet und die im Zuge einer *reflektierten Lebenskunst* zu einer „*klugen Sorge*“ wird, „in der das Selbstbewusstsein und die Selbstgestaltung eng miteinander verzahnt sind.“<sup>87</sup> Erneut ist hier aber implizit bereits eine Aufforderung zur wie auch ein Streben nach Formgebung und

<sup>81</sup> Ibid., 71. Vgl. hierzu auch Tugendhat, *Selbstbewusstsein und Selbstbestimmung*, 235 sowie Schmid, *Auf der Suche nach einer neuen Lebenskunst*: „Das Strukturmoment der Sorge hat im Sein zum Tode seine ‚ursprünglichste Konkretion‘“ (209).

<sup>82</sup> Vgl. hierzu auch Rentsch, „Fundamentalontologie als Hermeneutik der Endlichkeit“, 71-72.

<sup>83</sup> Schmid, *Philosophie der Lebenskunst*, 359-360.

<sup>84</sup> Die Rede ist von den beiden Werken mit den anspielungsreichen Titeln *Der Gebrauch der Lüste* (1984) und *Die Sorge um sich* (1984). Vgl. hierzu Schmid, *Auf der Suche nach einer neuen Lebenskunst*, v.a. 9-12 und 225-228.

<sup>85</sup> In Foucaults Konzept der *Sorge um sich* ist dabei der Bezug auf die heideggersche *Sorge* erkennbar (vgl. u.a. Rentsch, „Fundamentalontologie als Hermeneutik der Endlichkeit“, 75). Zugleich sollte man den Einfluss Heideggers auf das Schaffen Foucaults aber nicht überbewerten. Vgl. hierzu Schmid, *Auf der Suche nach einer neuen Lebenskunst*, 212; Martin Saar, „Heidegger und Michel Foucault: Prägung ohne Zentrum“, in: Dieter Thomä (Hg.), *Heidegger-Handbuch: Leben, Werk, Wirkung* (Stuttgart, Weimar, 2003), 434-440 sowie Ulrich J. Schneider, „Foucault und Heidegger“, in: Marcus S. Kleiner (Hg.), *Michel Foucault: Eine Einführung in sein Denken* (Frankfurt/M., New York, 2001), 224-238. Zu einem Vergleich Heideggers und Foucaults, vgl. auch Rainer Forst, „Endlichkeit, Freiheit, Individualität: Die Sorge um das Selbst bei Heidegger und Foucault“, in: Eva Erdmann et al. (Hgg.), *Ethos der Moderne: Foucaults Kritik der Aufklärung* (Frankfurt/M., New York, 1990), 146-186.

<sup>86</sup> Schmid, *Auf der Suche nach einer neuen Lebenskunst*, 247 und 37. Vgl. hierzu insgesamt auch 246-251. Zum Begriff der *Selbstsorge*, vgl. u.a. Schmid, *Philosophie der Lebenskunst*, 244-245.

<sup>87</sup> Schmid, *Philosophie der Lebenskunst*, 245.

Gestaltung des Lebens formuliert, und diese werden ähnlich wie in Heideggers *Sein und Zeit* aus der Kürze des Lebens abgeleitet: „Warum gestalten? *Aufgrund der Kürze des Lebens*. Das ist das *finale Argument*.“<sup>88</sup> Somit rückt aber erneut die Dimension der Zeitlichkeit der Existenz in den Mittelpunkt, indem die Endlichkeit des Lebens auf die Notwendigkeit verweist, sich zum eigenen und unwiederholbaren Leben gestaltend zu verhalten, um es nicht einfach nur vergehen zu lassen. Das Wissen um die eigene Endlichkeit, die Sorge um dieses eine Leben, in das man (im heideggerschen Sinne) geworfen wird und zu dem man sich entwerfend verhalten muss, erzeugt mithin einen Gestaltungsdruck und bewirkt ein beständiges Potenzial der Beunruhigung, sich um die eigene Existenz zu kümmern und zu sorgen, Fürsorge für sich selbst zu übernehmen, das eigene Leben reflektiert und prospektiv zu entwerfen und mögliche Transformationen vorzunehmen, um es solchermassen nicht der Gestaltung und möglichen Verunstaltung durch äußere oder unreflektiert verinnerlichte, insgesamt aber heteronome Einflüsse anheimzustellen: „Wird auf die Möglichkeit, das Selbst [...] zum Gegenstand der Sorge zu machen, verzichtet, bleibt seine Verfassung der Willkür der Verhältnisse überlassen.“<sup>89</sup>

Als ein grundlegendes Prinzip, das der reflektierten Formung und Transformation des Lebens zu dienen vermag, formuliert Wilhelm Schmid unter Bezug auf Foucault den *hypothetischen Iterativ*, eine Art gedankliches Experiment, innerhalb dessen sich der Einzelne die Frage vorlegt, ob er sein Leben in derselben Form, in der es bislang vonstattenging, nochmals zu leben bereit wäre.<sup>90</sup> Analog zum heideggerschen Ansatz ist dabei allerdings erneut nicht der Blick auf das Vergangene entscheidend; dieser Blick dient vielmehr einzig dem (selbst-)reflektierenden Umgang mit dem eigenen Dasein und dem bewussten und beständigen Abgleich eigener Vorstellungen und Erwartungshaltungen mit der bislang und gegenwärtig geführten Existenz, um sich solchermassen überhaupt erst gelingend und potenziell transformierend auf die Zukunft hin entwerfen und das eigene Leben als ein gelingendes Leben gestalten zu können. Eine ähnliche und möglicherweise noch wirkungsmächtigere Technik der Selbstformung und der Selbsttransformation geht vom Gedanken aus, der Einzelne nehme (im Wissen um den ihn unausweichlich ereilenden Tod) tentativ die Perspektive der ihm dereinst bevorstehenden letzten Stunde ein, um diese Perspektive sodann zum gedanklichen Beurteilungskriterium des zurückgelegten Lebensweges und des nun (im Sinne der *Ästhetik der Existenz*)<sup>91</sup> vollendeten Werkes der Gestaltung der Existenz zu machen, um sich also die Frage vorzulegen, ob das Leben in der spezifischen Form,

---

<sup>88</sup> Ibid., 88 (Hervorhebung im Referenztext).

<sup>89</sup> Ibid., 245. Vgl. zu diesen Überlegungen, und hier nicht zuletzt zum Aspekt der *Fürsorge*, ibid., 282 und 348-361. Zum mit Selbstsorge und Endlichkeit verbundenen Potenzial der Beunruhigung im Hinblick auf die eigene Existenz, vgl. auch Schmid, *Auf der Suche nach einer neuen Lebenskunst*, 381.

<sup>90</sup> Vgl. Schmid, *Auf der Suche nach einer neuen Lebenskunst*, 322-329 und 386.

<sup>91</sup> „Die Ästhetik der Existenz bezeichnet [...] das Charakteristikum einer Existenz, die – in den Augen des Individuums selbst wie in den Augen Anderer – als bejahenswert und in diesem Sinne schön erscheint“ (Schmid, *Philosophie der Lebenskunst*, 168). Zur Konzeption der *Ästhetik der Existenz*, vgl. insgesamt ibid., 165-172.

in der es gelebt wurde, ein schönes und affirmierbares Leben war.<sup>92</sup> Dieser Frage wird er einstmals nur schwerlich ausweichen können; er wird sich ihr aber sinnvollerweise immer wieder aufs Neue im Verlauf seines Lebens stellen, um so (im Sinne der *Lebenskunst*<sup>93</sup>) fürsorgend, transformierend und formgebend auf sein Dasein einzuwirken und um so die wohl bedeutendste Frage seines Lebens am Ende nicht verneinen zu müssen.

Die vorausgegangenen Überlegungen zur *Sorgestruktur* lassen sich wie folgt zusammenfassen: Zeitlichkeit und Endlichkeit des Daseins sowie die hiermit eng verzahnte Sorge (um sich) wirken als fundamentale Motivationen für die Gestaltung des eigenen Lebens, um dieses nicht schlicht geschehen, sondern um es in einem reflektierten Entwurf performativ aus seiner Geworfenheit allererst entstehen und um solchermaßen aus einem geworfenen und kontingenten Dasein ein entworfenes und affirmierbares Sosein werden zu lassen.<sup>94</sup> Damit wird indes (wie erwähnt) die Sorge des Individuums um sich und sein Leben zur elementaren Struktur des menschlichen Selbstverhältnisses, indem es in diesem ein Bedürfnis weckt, im Prozess einer reflektierten Lebenskunst und auf der Grundlage von immer wieder neu zu treffenden bewussten Wahlentscheidungen einem (im Sinne der Ästhetik der Existenz) schönen und affirmierbaren Leben Form zu geben, und das im Einklang mit dem in der *Philosophie der Lebenskunst* formulierten „*existenzielle[n] Imperativ*: Gestalte dein Leben so, dass es bejahenswert ist.“<sup>95</sup> Die Frage, die damit allerdings noch nicht beantwortet ist, ist die Frage nach der *spezifischen Form*, an der sich diese Gestaltung des Lebens idealerweise orientieren sollte, und das verweist auf das psychologische Konzept der *integrierten Persönlichkeit*. Dieses Konzept lässt sich aus der bereits angesprochenen schmidtschen *Kohärenz des Selbst* entwickeln, die sich als die kohärente „Selbstorganisation“ des Subjekts unter Integration unterschiedlichster Bereiche des Lebens verstehen lässt und die wiederum eng mit dem Begriff der (*Für*-)Sorge verbunden ist, die das Individuum für sich übernimmt, eine Fürsorge, die alle Facetten der vielfältigen menschlichen Persönlichkeit berücksichtigen sollte: „Die Sorge [...] richtet sich vor allem auf die inneren Verhältnisse des Selbst. [...] Die Sorge richtet sich jedoch ebenso auf das äußere Selbst und seine leibliche Verfassung.“<sup>96</sup> Mit dem solchermaßen herleitbaren Konzept der integrierten Persönlichkeit ist wiederum keine

---

<sup>92</sup> Vgl. *ibid.*, 348-355. Vgl. auch 388: „Die Grenze des Todes [...] [ist] in der Lebenskunst das äußerste Argument dafür [...], nicht gleichgültig gegen das eigene Leben zu bleiben.“

<sup>93</sup> „Unter Lebenskunst wird grundsätzlich die Möglichkeit und die Anstrengung verstanden, das Leben auf reflektierte Weise zu führen und es nicht unbewusst einfach nur dahingehen zu lassen“ (*ibid.*, 10). *Lebenskunst* bezeichnet mithin „die Kunst, das Leben zu führen, das Selbst zu gestalten und neue Möglichkeiten des Lebens zu finden und zu erfinden“ (*ibid.*, 75). Das wiederum impliziert auch die bereits mehrfach angesprochene Anforderung der Transformation des Bestehenden mit dem Ziel eines schönen und bejahenswerten Lebens.

<sup>94</sup> Zu den in meinen Überlegungen verschiedentlich verwendeten Begrifflichkeiten des *Daseins* und des *Soseins*, vgl. auch Dietmar Mieth, „Ethik, Moral und Religion,“ in: Anne McLaren (Hg.), *Klonen: ethisch betrachtet* (Münster, 2004), 125-145, 137.

<sup>95</sup> Schmid, *Philosophie der Lebenskunst*, 169.

<sup>96</sup> *Ibid.*, 250 und 245. Zum Konzept der *Kohärenz des Selbst*, vgl. insgesamt *ibid.*, 250-258. Vgl. zu diesen Überlegungen zum Konzept der *integrierten Persönlichkeit* auch die Überlegungen zu George Bernard Shaws *Mrs Warren's Profession* in Kapitel 5 meiner Arbeit.

normative Form beschrieben, die sich um konkrete Vorgaben der integrativen Selbstorganisation bemühte, sondern vielmehr eine *allgemeine deskriptive* Form, die als Orientierung und Ziel der menschlichen (Selbst-)Gestaltungsbemühungen zu dienen vermag und die sich darum bemüht, allen (psychischen, kognitiven, körperlichen und affektiven) Bedürfnissen der menschlichen Persönlichkeit in der ihnen je individuell angemessen erscheinenden Weise zum Ausdruck zu verhelfen. Zugrunde liegt dabei die Annahme, dass nur eine derartige Integrationsleistung zu einem mehrdimensionalen, solchermaßen stabilen und vom Einzelnen schließlich dauerhaft affirmierbaren Dasein zu führen vermag, und das dadurch, dass sich nur so die Vielfalt individueller Bedürfnisse und die konkrete Lebensführung letztlich im Einklang befinden können. Das aber setzt erneut einen beständigen Prozess der (Selbst-)Reflexion und der Wahl innerhalb eines dynamischen, der Veränderung unterworfenen und sich sorgenden Selbstverhältnisses des menschlichen Subjekts voraus, ein Prozess, der sich im Bemühen um Selbstsetzung und Selbstgesetzgebung in bewusster Weise mit (häufig internalisierten) soziokulturellen Normierungen und Erwartungshaltungen wie auch mit den eigenen Bedürfnisstrukturen auseinandersetzt und der sich immer auch um die performative Implementierung des individuellen Lebensentwurfes bemüht. Und es impliziert insbesondere die Vermeidung der Vernachlässigung elementarer Bedürfnisse unter eindimensionaler Selbstreduktion auf ausschließlich *einen* Bereich des Lebens, wie sich dies anschaulich in den verkümmerten Existenzen Vivie Warrens (*Mrs Warren's Profession*), Henry Carrs (*Travesties*) oder auch Salieris (*Amadeus*) manifestiert, wo dem je anvisierten Lebensentwurf durch die ausschließliche Fokussierung auf nur eine Dimension (im Falle Vivies der Bereich des Beruflichen, im Falle Carrs und Salieris die Ausrichtung am kulturellen Skript individueller Größe und überzeitlicher Geltung) das jederzeit mögliche Scheitern bereits eingeschrieben ist.<sup>97</sup>

Im Kontext der Auseinandersetzung mit den Strukturen der *Sorge* und der *integrierten Persönlichkeit* wird somit aber einmal mehr deutlich, dass die Gestaltung des eigenen Lebens eine Aufgabe darstellt, die der Einzelne je individuell zu erfüllen hat. Betrachtet man diese Aufgabe nun allerdings nicht (wie oben) im Rahmen soziokultureller Transformationsprozesse, sondern leitet man sie von der Sorgestruktur ab, dann zeigt sich, dass es sich bei dieser Aufgabe um eine dem Menschen *prinzipiell* aufgegebenen Aufforderung handelt, die letztlich unabhängig von spezifischen und historisch kontingenten kulturellen Bedingungen ist. Anders formuliert, offenbart die

---

<sup>97</sup> Vgl. hierzu Kapitel 5 (*Mrs Warren's Profession*) sowie Kapitel 8 (*Travesties*, *Amadeus*) meiner Arbeit. Das kulturelle Skript individueller Größe lässt sich dabei als eine spezifische Ausprägung der „kulturelle[n] Norm der Individualität“ (Glomb, *Erinnerung und Identität*, 6) deuten, die in verschiedenen Texten zur Identitätsproblematik als eine Anforderung moderner und postmoderner kultureller Ordnungen herausgearbeitet wird. Vgl. hierzu insbesondere Reckwitz, *Das hybride Subjekt*, u.a. 441-451, wo für die postmoderne kulturelle Ordnung festgehalten wird: „Die Eigenschaften, eine unverwechselbare Individualität auszubilden und virtuos aus pluralen Stilisierungsbeständen zu schöpfen [...], stellen sich dabei gerade als zentrale Dispositionen und damit auch soziale Anforderungen dieser Subjektordnung dar“ (448). Vgl. in diesem Kontext auch Andreas Reckwitz, *Die Erfindung der Kreativität: Zum Prozess gesellschaftlicher Ästhetisierung* (Berlin, 2012), u.a. 9-53.

aus der Zeitlichkeit und Endlichkeit des menschlichen Daseins resultierende Sorge des Individuums um sich, dass die Aufgabe der Gestaltung ein fundamentales *a priori* menschlichen Daseins darstellt, eine Konstellation, die innerhalb spezifischer kultureller Formationen allerdings je unterschiedlich ausgeprägt in Erscheinung tritt und die letztlich auch in vormodernen kulturellen Ordnungen Gültigkeit beanspruchen kann, wo sie indes durch das Leben als Vorgabe gleichsam verhüllt wurde:

In der Prämoderne sind die Menschen eingebettet in feste Verhältnisse, die, gemessen an modernen Maßstäben, wenig individuelle Freiheit lassen; das ‚Individuelle‘ ist noch nicht zum Begriff geworden, und die Freiheit im modernen Sinne wird nicht vermisst.<sup>98</sup>

Indem sich der Mensch in der Moderne und Postmoderne nun aber darum bemüht, „der zunehmenden Freiheit Formen zu geben“<sup>99</sup>, rückt die Aufgabe der Selbst- und Lebensgestaltung unwiderruflich in den Mittelpunkt des menschlichen Selbstverhältnisses. Und genau dieser Aspekt der *Selbst- und Lebensgestaltung* soll im Folgenden nun noch näher betrachtet werden, und das insbesondere in seinem Verhältnis zu den Konzeptionen der *Identität* und der *Autonomie*.



Die **Dimensionen der *Selbstgestaltung* und der *Lebensgestaltung*** hängen eng miteinander zusammen; zugleich beziehen sie sich bei differenzierter Betrachtung auf unterschiedliche Bereiche des menschlichen Selbstverhältnisses. So verweist der Begriff der *Selbstgestaltung* auf

das Selbst, das zunächst nur das zufällig gegebene Konglomerat dessen ist, was es an Stoff des Lebens auf sich selbst vereint und was nun, aufgrund seiner bewussten Wahl, Form bekommen soll.<sup>100</sup>

Damit ist indes im Einklang mit der Vorstellung von *Selbst* als „Bewußtsein und Ichbezug“<sup>101</sup> vornehmlich das Selbstverhältnis des Subjekts und dessen gestaltender Bezug auf die eigene Person und die eigene Identität und somit letztlich die innere Verfasstheit des menschlichen Selbstverhältnisses angesprochen. Der Begriff der *Lebensgestaltung* wiederum bezieht sich

---

<sup>98</sup> Schmid, *Philosophie der Lebenskunst*, 96.

<sup>99</sup> Heinz, *Die Einheit in der Differenz*, 118.

<sup>100</sup> Schmid, *Philosophie der Lebenskunst*, 72.

<sup>101</sup> Josef Rauscher, „Selbst,“ in: Peter Precht und Franz-Peter Burkard (Hgg.), *Metzler Philosophie Lexikon: Begriffe und Definitionen* (Stuttgart, Weimar, 1996), 466. Vgl. im Kontext dieser Überlegungen auch Reckwitz, *Subjekt*: „Die Identität des Subjekts ist damit gleichbedeutend mit dem, was häufig auch das ‚Selbst‘ (self) genannt wird“ (17).

auf das Leben dieses Selbst mit sich und in der Vernetzung mit Anderen, das Leben in Gesellschaft, in sozialen [...] Zusammenhängen, in denen das Selbst sein Leben nun auf reflektierte Weise führt.<sup>102</sup>

Damit wird mithin das Verhältnis des Subjekts zu seinem Leben und dessen gestaltender Bezug auf das eigene Leben, auf die eigene Lebensführung und die vielfältigen Lebensbereiche thematisch, in denen es sich konstituiert, und das verweist insgesamt auf die primär äußeren Bedingungen und Zusammenhänge des menschlichen Selbstverhältnisses.

Betrachtet man das Zusammenspiel von *Selbst*, *Leben* und *Gestaltung* nun noch näher, dann zeigt sich, dass diese Begriffe in einem engen Verhältnis zu den (für meine Arbeit grundlegenden) Konzepten der *Identität* und der *Autonomie* stehen. So wirft die Konzeption der Gestaltung unweigerlich die Frage nach den Handlungsmöglichkeiten und somit nach der Autonomie des Subjekts im Hinblick auf seine Selbst- und Lebensführung auf. Die Konzeptionen des Selbst und des Lebens wiederum verweisen als elementare Bestandteile des menschlichen Selbstverhältnisses auf den Begriff der Identität im oben definierten Sinne. Und das wiederum bedeutet, dass sich die Dimensionen der Selbstgestaltung und der Lebensgestaltung letztlich im Schnittpunkt von Identität und Autonomie befinden, und erst vor dem Hintergrund einer dergestalt beschreibbaren Konvergenz von Identität und Autonomie erschließt sich dann auch die folgende These Jürgen Straubs, die einen engen Zusammenhang dieser beiden Konzeptionen postuliert: „Identität und Autonomie sind interdefinierbare theoretische Konzepte. Beide sind ohne impliziten Rekurs auf das andere semantisch leer, jedenfalls unterbestimmt.“<sup>103</sup> Und angesichts der beschriebenen Zusammenhänge zeigt sich letztlich auch, dass die soeben formulierte Frage nach den Handlungsmöglichkeiten des Subjekts im Zuge seiner Selbst- und Lebensgestaltung, die den vorausgegangenen Überlegungen bereits implizit eingeschrieben war, gleichbedeutend ist mit der Frage nach der Autonomie oder Heteronomie dieses Subjekts im Rahmen seiner Identitätskonstituierung. Und dadurch eröffnet sich schließlich auch der Blick auf die unhintergehbare lebensweltliche Relevanz der Konzeptionen der Identität und der Autonomie, die zwar einerseits innerhalb der Philosophie, der Soziologie oder auch der Kulturwissenschaften zum Gegenstand der theoretischen Reflexion werden und die andererseits aber eine elementar performative Dimension aufweisen:

Der Identitätsbegriff ist ein Paradebeispiel dafür, dass selbst überaus abstrakte Grundbegriffe der (philosophisch flankierten) Sozial- und Kulturwissenschaften mit weit verbreiteten *Lebens- und Handlungsproblemen* verflochten sind, diese artikulieren und ‚bearbeiten‘.<sup>104</sup>

---

<sup>102</sup> Schmid, *Philosophie der Lebenskunst*, 72.

<sup>103</sup> Straub, „Identität“, 287.

<sup>104</sup> Ibid., 278 (Hervorhebung im Referenztext).

Die Frage nach der Autonomie des Subjekts und somit nach dessen (individuellen) Handlungs- und Gestaltungsmöglichkeiten erweist sich allerdings auch als eine zentrale Problemstruktur des britischen Dramas im 20. Jahrhundert. Sie wird dort im Versuch des Einzelnen thematisch, dem eigenen Selbst und Leben innerhalb vielfältiger und präexistenter Strukturen, Voraussetzungen und Zusammenhänge mit identitäts- und autonomierelevanter Funktion eine affirmierbare Form zu geben: soziokulturelle, diskursive und sprachliche Strukturen, psychische, affektive, kognitive und genetische Strukturen, biographische Voraussetzungen und letztlich auch die Einbettung des Individuums in ein Beziehungsgeflecht zu Anderen.<sup>105</sup> Zugleich wird diese Frage in den beiden in meiner Arbeit untersuchten Phasen des englischen Dramas aber unterschiedlich bewertet und beantwortet. Während das Drama der Jahrhundertwende das weitgehend selbst-, handlungs- und gestaltungsmächtige Subjekt des neuzeitlichen Handlungs- und Dramenmodells auf der Bühne präsentiert, das die genannten Strukturen und Zusammenhänge in seinen Versuchen der Selbstsetzung scheinbar zu überwinden vermag, beantwortet das *New English Drama* die Frage nach den Gestaltungsmöglichkeiten des Einzelnen im Sinne einer Subjektkonzeption, welche die Selbstgesetzgebung und die Formgebung der eigenen Existenz nur *innerhalb* dieser Strukturen und Zusammenhänge ermöglicht, und das ganz im Einklang mit den theoretischen Prämissen einer postmodern und problembewusst reflektierten Position:

Eine solche Selbstgebung von Formen setzt [...] eine Instanz voraus, die selbstmächtig und autonom genug sein muss, über die möglichen Formen zu reflektieren [...]. Selbstmächtigkeit bedeutet im Rahmen einer Freiheit, die der Formen bedarf, die zu einem großen Teil schon vorgegeben sind, allerdings nicht eine autonome Macht. Vielmehr ist es eine Anpassung und vor allem der kluge *Gebrauch* von Formen, der das selbstmächtige individuelle Subjekt auszeichnet.<sup>106</sup>

Und damit ist letztlich ein Problemkomplex umrissen, der in meinen sich nun anschließenden Überlegungen zur Frage menschlicher Autonomie und zu unterschiedlichen Autonomie- und Handlungsmodellen in den Mittelpunkt rücken wird.

---

<sup>105</sup> Vgl. hierzu auch Schmid, *Philosophie der Lebenskunst*, wo in diesem Kontext allgemein von *Zusammenhängen* die Rede ist: „Diese Zusammenhänge können *äußere* sein, die von Außen, aus der Ferne oder aus nächster Nähe auf das Subjekt einwirken: Ökologische, ökonomische, geschichtliche, gesellschaftliche, politische, kulturelle, soziale, familiäre Zusammenhänge. Oder sie können *innere* im Subjekt selbst sein: Physische, genetische, psychische, kognitive Zusammenhänge, die die Strukturen des Leibes und der Seele, deren Stärken und Schwächen, das Konglomerat der Vorlieben und Abneigungen, der Affekte und Leidenschaften, sowie die Grundzüge des Denkens prägen. Vielleicht sind diese Strukturen von Außen ins Innere des Selbst eingewandert“ (146), womit letztlich auch auf den Prozess der *Internalisierung* des nur begrenzt handlungs- und selbstmächtigen Subjekts verwiesen wird, wie es in Kapitel 3 meiner Arbeit herauszuarbeiten sein wird.

<sup>106</sup> Heinz, *Die Einheit in der Differenz*, 120. Zur Problematisierung menschlicher Handlungsautonomie im britischen Gegenwartsdrama, vgl. (ausgehend vom Konzept der *abstrakten Gesellschaft*) auch Zapf, *Das Drama in der abstrakten Gesellschaft*, 8-9.

### 3. Autonomie

---

To be conditioned is not to be unfree. [...] Our freedom, like our authority, consists exactly in what we achieve with and through our conditional body, mind, and language.

Philip M. Weinstein. *The Semantics of Desire*

Wie in zahlreichen philosophischen, identitätstheoretischen oder auch literatur- und kulturwissenschaftlichen Untersuchungen zum Subjektbegriff in den letzten Jahren herausgearbeitet wurde, befindet sich das autonome Subjekt der Neuzeit und Aufklärung seit der Moderne zunehmend in einer Krise.<sup>1</sup> So unterziehen es im Zuge der Postmoderne vor allem die Dekonstruktion und der Poststrukturalismus einer massiven Kritik, und es wandelt sich hier von einer weitgehend unproblematischen Voraussetzung philosophischen Denkens und menschlichen Handelns zu einer in den Eigendynamiken der Sprache oder des Diskurses aufgelösten Instanz. Als zentraler Bezugspunkt postmoderner Kritik offenbart sich dabei neben Descartes insbesondere Kant und dessen Moralphilosophie, die das Subjekt als eine autonome Einheit der Selbstsetzung und der Selbstgesetzgebung postuliert. Angesichts dessen ergibt sich jedoch die Diagnose zweier sich tendenziell unversöhnlich gegenüberstehender Positionen:

Das Subjekt oder *subiectum* erscheint bald als *Zugrundeliegendes*, bald als *Unterworfenes*, als Grundlage der Erkenntnis oder als manipulierte, verdinglichte Einheit [...], wobei das Subjekt als *Zugrundeliegendes* zum Kerngedanken des modernen Idealismus von Descartes bis Sartre wird, während die Postmoderne im Einzelsubjekt eine unterworfenen und zerfallene Instanz erblickt.<sup>2</sup>

Vor dem Hintergrund einer derartigen und wenig befriedigenden Situation ist die Theoriebildung in verschiedenen Disziplinen aber seit einiger Zeit um Neuformulierungen des Subjektbegriffs bemüht, indem sie die Sphäre des *Zwischen* auszuloten und Subjekt- beziehungsweise Autonomiemodelle zu entwickeln sucht, die zwischen der neuzeitlichen „Apotheose des Subjekts [...] [und] dessen postmoderner Dekonstruktion“<sup>3</sup> vermitteln. In Anbetracht dessen wird es im Folgenden jedoch zunächst darum gehen, unterschiedliche Perspektiven auf den Subjektbegriff nachzuzeichnen und deren **Autonomie- und Subjektmodelle** herzuleiten, und das unter Fo-

---

<sup>1</sup> Vgl. hierzu exemplarisch und besonders aufschlussreich die überblicksartige Studie Peter V. Zima, *Theorie des Subjekts: Subjektivität und Identität zwischen Moderne und Postmoderne* (Tübingen, Basel, 2000).

<sup>2</sup> Ibid., XI.

<sup>3</sup> Ibid.



kussierung auf einige äußerst einflussreiche und wirkungsmächtige neuzeitliche und postmoderne Ansätze, in denen das Subjekt als autonome oder aber als heteronom konzipierte Instanz zum Gegenstand der moralphilosophischen, der sprachphilosophischen oder der diskursanalytischen Betrachtung wird (Kant, Derrida, Foucault). Im Anschluss daran werden dann Subjekt-konzeptionen in den Mittelpunkt rücken, die sich diesem Problem aus durchaus unterschiedlichen Perspektiven zuwenden und die sich gleichwohl alle als Versuch einer Art Vermittlungsleistung im eben dargelegten Sinne lesen lassen (Andreas Reckwitz, Elizabeth Deeds Ermarth, Wilhelm Schmid). Und diese Überlegungen bilden schließlich die konzeptionelle Voraussetzung und Grundlage dafür, die für mein Erkenntnisinteresse entscheidende und ausgangs des vorangegangenen Kapitels bereits skizzierte Frage nach den Handlungs- und Gestaltungsmodellen zu beantworten, welche sich in verschiedenartiger Ausprägung in den beiden hier betrachteten Phasen des britischen Dramas im 20. Jahrhundert manifestieren und welche sich erst vor dem Hintergrund einer systematischen Auseinandersetzung mit der Begriffsgeschichte des *Subjekts* und der *Autonomie* sinnhaft erschließen und einordnen lassen.

### 3.1 Zu konkurrierenden Autonomiemodellen

---

Wie bereits in diesen ersten und einführenden Gedanken deutlich wurde, ist der für meine Arbeit elementare Begriff der *Autonomie* untrennbar mit der Frage nach dem *Subjekt* verbunden, und damit steht er nicht nur implizit oder explizit im Zentrum von konkurrierenden neuzeitlichen, modernen und postmodernen Vorstellungen vom Menschen, sondern er wird zusammen mit diesem (und ähnlich wie der Identitätsbegriff) zum Gegenstand einer Vielzahl wissenschaftlicher Disziplinen, welche allesamt die Frage nach dem menschlichen Subjekt und dessen Handlungsautonomie aus je eigener Perspektive stellen:

Die Frage der Autonomie [...] stellt sich in vielen Bereichen: unter anderem in der Jurisprudenz, der Nationalökonomie, der Pädagogik, der Theologie, den Naturwissenschaften, aber auch in der Politik und der Philosophie.<sup>4</sup>

Tatsächlich wohnt der Subjektbegriff nahezu allen theologischen, philosophischen, psychologischen, soziologischen und literaturwissenschaftlichen Ansätzen inne, so daß eine vollständige Wiedergabe der Diskussion auf eine Gesamtdarstellung des antiken, mittelalterlichen und modernen Denkens hinausliefe.<sup>5</sup>

---

<sup>4</sup> Raymond Battegay und Udo Rauchfleisch, „Vorwort,“ in: dies. (Hgg.), *Menschliche Autonomie* (Göttingen, 1990), 7. Vgl. hierzu auch Heiner Bielefeldt, „Autonomie,“ in: Marcus Düwell et al. (Hgg.), *Handbuch Ethik* (Stuttgart, Weimar, 2002), 305-308, wo vom Begriff der *Autonomie* als einem „Zentralbegriff der Moderne“ (305) die Rede ist.

<sup>5</sup> Zima, *Theorie des Subjekts*, 30.

Die Geschichte des Autonomiebegriffs lässt sich dabei bis in die griechische Antike zurückverfolgen, wo er allerdings nur vereinzelt unter Bezug auf das menschliche Subjekt und dessen ethische Selbstgesetzgebung Verwendung fand und sehr viel mehr innerhalb der politischen Sphäre von Bedeutung war, wo er wiederum nicht für eine Vorstellung absoluter Freiheit, sondern für eine „bedingte[] politische[] Selbstbestimmung“<sup>6</sup> im Verhältnis einzelner Stadtstaaten zueinander stand. Seine Übertragung auf die für meine Untersuchung entscheidende anthropologische Dimension vollzog sich dann in der Philosophie der **Neuzeit und Aufklärung** insbesondere bei Descartes und Kant,<sup>7</sup> und hier impliziert der Begriff der Autonomie als „Selbstbestimmung, Selbstgesetzgebung, Eigengesetzlichkeit“<sup>8</sup> innerhalb des an das Vernunft- und Transzendentalsubjekt gebundenen cartesianischen *cogito* und des kantischen *ich denke* nun auch einen tendenziellen Absolutheitsanspruch menschlicher Selbstbestimmung.<sup>9</sup> Die Voraussetzung dafür liefert bei Descartes dabei die alleinige Rückbindung des Subjekts an den Verstand als dem „unumstößlichen Fundament der Erkenntnis“, wobei diese Rückbindung hier als eine logisch notwendige Bedingung menschlicher Autonomie erscheint, mit der sich dieses Subjekt (vermeintlich) über seine natürliche Bedingtheit zu erheben imstande sieht, indem „zusammen mit der äußeren Natur das individuelle Subjekt als Natur dem herrschenden Geist unter[ge]ordnet [wird].“<sup>10</sup> Nur eine solchermaßen konzipierte Unabhängigkeit von inneren und äußeren Bedingungen und Strukturen körperlicher, psychisch-affektiver oder im Übrigen auch kultureller Art kann das Subjekt zu einer letztbegründenden Instanz der Selbstgesetzgebung werden lassen, eine Instanz, die dann vor allem bei Kant theoretisch weiter ausgearbeitet wird.

Die Grundlegung der Konzeption menschlicher Autonomie erfolgt dabei innerhalb der kantischen Moralphilosophie, und sie wird auch hier aus der menschlichen Vernunftbefähigung abgeleitet, indem Autonomie „die Möglichkeit und Bestimmung des Menschen [bezeichnet], sich durch sich selbst und in seiner Eigenschaft als Vernunftwesen zu bestimmen“, wodurch *Autonomie* aber letztlich nichts Anderes ist als „Selbstgesetzgebung durch Vernunft“.<sup>11</sup> Das bedeutet, dass der Mensch als reflektierendes und handelndes Subjekt im Bereich des Sittlichen

<sup>6</sup> Rosemarie Pohlmann, „Autonomie“, in: Joachim Ritter (Hg.), *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Band 1 (Basel, Stuttgart, 1971), 701-719, 702. Vgl. zu diesen Überlegungen zum Autonomiebegriff in der griechischen Antike insgesamt *ibid.*, 701-702 sowie Jürgen von Ungern-Sternberg, „Entstehung und Inhalt des Begriffs ‚Autonomie‘ in der griechischen Antike“, in: Raymond Battegay und Udo Rauchfleisch (Hgg.), *Menschliche Autonomie* (Göttingen, 1990), 9-24, u.a. 13.

<sup>7</sup> Vgl. hierzu Dieter Sturma, „Kants Ethik der Autonomie“, in: Karl Ameriks und ders. (Hgg.), *Kants Ethik* (Paderborn, 2004), 160-177, 161.

<sup>8</sup> Pohlmann, „Autonomie“, 701.

<sup>9</sup> Vgl. hierzu Zima, *Theorie des Subjekts*, 369.

<sup>10</sup> *Ibid.*, 91 und 97. Zu diesen Überlegungen zur Subjektphilosophie Descartes, vgl. insgesamt *ibid.*, 94-98 sowie Käte Meyer-Drawe, „Subjektivität: Individuelle und kollektive Formen kultureller Selbstverhältnisse und Selbstdeutungen“, in: Friedrich Jaeger und Burkhard Liebsch (Hgg.), *Handbuch der Kulturwissenschaften*, Band 1: *Grundlagen und Schlüsselbegriffe* (Stuttgart, Weimar, 2004), 304-315, 305.

<sup>11</sup> Pohlmann, „Autonomie“, 707. Zur Auseinandersetzung mit der kantischen Konzeption des Vernunftsubjekts, vgl. auch Enno Rudolph, *Odyssee des Individuums: Zur Geschichte eines vergessenen Problems* (Stuttgart, 1991), 45-59.

über die Fähigkeit verfügt, sich (*qua* Vernunft) selbst Gesetze zu geben, und dies (und das ist die für meine Überlegungen fundamentale Annahme der Philosophie Kants) vermeintlich *unabhängig* von seiner sinnlichen und körperlichen Bedürfnisstruktur, von konkreten und situativ eingebundenen Interessenlagen oder auch von theologisch geprägten und unreflektiert verinnerlichten Diskursstrukturen.<sup>12</sup> Beim letztgenannten Aspekt handelt es sich wiederum sicherlich zunächst um ein zeitgebundenes Argument einer Philosophie der Aufklärung, die sich emphatisch vom dogmatischen (religiösen) Denken einer vorneuzeitlichen kulturellen Ordnung zu distanzieren sucht.<sup>13</sup> Bei hinreichender Abstraktion wird indes erkennbar, dass hier letztlich das übergreifende Phänomen der kulturellen Präformierung des Menschen angesprochen ist, das in vor allem (post-)modernen Problematisierungen des autonomen Subjekts nicht zuletzt in den Arbeiten Foucaults eine so prominente Rolle spielt und das der Mensch innerhalb des kantischen Denkens gleichwohl auf der Basis seiner Vernunftbefähigung (scheinbar) zu transzendieren vermag. Und was sich angesichts dessen mithin abzeichnet, ist eine Konzeption des Subjekts, das dazu befähigt scheint, sich über Prozesse der Reflexion und Selbstreflexion von inneren und äußeren Bedingungen und Strukturen<sup>14</sup> zu emanzipieren und das sich dergestalt selbst zum alleinigen Maßstab einer moralischen Gesetzgebung wird.

Deutlich wird hier also eine Konzeption des Subjekts, welche weder die Integration des Menschen in spezifische und kontingente kulturelle Bedingungen noch die Eigendynamik des Affektiven, des Körperlichen oder auch des Psychischen ausblendet und welche gleichwohl davon ausgeht, dass diese durch das Subjekt zu überwinden sind:

Moralität als Autonomie heißt, sich seine Bedürfnisse und gesellschaftlichen Abhängigkeiten eingestehen, sie sogar bejahen und sie doch nicht als letzten Bestimmungsgrund des Lebens zuzulassen.<sup>15</sup>

Anders formuliert, zeichnet sich hier ein Spannungsverhältnis zwischen den empirischen Bedingungen des Handelns einerseits und dem Universalanspruch einer vernünftigen sittlichen (Selbst-)Gesetzgebung andererseits ab.<sup>16</sup> Und an dieser Stelle ordnet sich dann die Notwendigkeit wie auch die Funktion des *kategorischen Imperativs* ein, der die Vorstellung eines auf Basis der

---

<sup>12</sup> Vgl. hierzu Pohlmann, „Autonomie“, 708 sowie Truls Wyller, *Geschichte der Ethik: Eine systematische Einführung* (1996), übers. von Rainer Benjamin Hoppe und Martin Frank (Paderborn, 2002), 155-156 und 165.

<sup>13</sup> Zu Letzterem, vgl. auch Mathias Richter, „Aufklärung“, in: Peter Precht und Franz-Peter Burkard (Hgg.), *Metzler Philosophie Lexikon: Begriffe und Definitionen* (Stuttgart, Weimar, 1996), 47-49, 47.

<sup>14</sup> Zu diesen beiden Dimensionen der menschlichen Bedürfnisstruktur und der historisch-kulturellen Bedingtheit, vgl. auch Otfried Höffe, *Immanuel Kant* (München, 52000), 180 und 200.

<sup>15</sup> Ibid. Vgl. hierzu auch Eberhard Günter Schulz, „Kants *Grundlegung zur Metaphysik der Sitten*“, in: ders., *Kants große Entdeckungen: Vierzehn Essays* (Hildesheim et al., 2005), 47-50, 49.

<sup>16</sup> Zu diesem Spannungsverhältnis, vgl. auch Christian Thies, „Wille/Entscheidung“, in: Marcus Düwell et al. (Hgg.), *Handbuch Ethik* (Stuttgart, Weimar, 2002), 533-537, wo die Rede ist von einem „Dualismus zwischen dem absoluten Sollen und dem endlichen Sein, zwischen den unbedingten Forderungen des moralischen Gesetzes und den empirischen Bedingungen, denen jedes Handeln in dieser Welt unterworfen ist“ (535).

Vernunft (die im kantischen Denken zur „Erkenntnis des moralisch Möglichen und Unmöglichen“<sup>17</sup> in der Lage ist) je selbstgesetzten Sollens von prinzipiell verallgemeinerbarem Charakter beschreibt und der „nichts anderes als der Begriff der Sittlichkeit unter den Bedingungen endlicher Vernunftwesen“<sup>18</sup> ist. Das bedeutet, dass das Prinzip des kategorischen Imperativs für endliche, mit natürlichen Bedürfnissen ausgestattete und in vielfältige Zusammenhänge eingebundene Wesen, denen die Befolgung des Sittlichen nicht notwendigerweise eingeschrieben ist, die Forderung (*Imperativ*) formuliert, einem uneingeschränkt gültigen Sittengesetz (*kategorisch*) zu entsprechen,<sup>19</sup> was ihnen innerhalb der kantischen Philosophie wiederum kraft ihrer Vernunft ermöglicht wird. Und nur so ist (analog zu Descartes) die Autonomie des Subjekts letztlich überhaupt logisch denkbar, und nur so kann es dieses Subjekt auch vermeiden, sich an die Eigendynamik heteronomer Einflüsse zu verlieren:

Der Mensch handelt autonom, indem er ausschließlich den Gesetzen der Vernunft gehorcht, die in seinem Inneren angelegt sind und die er als zugleich eigene und allgemeingültige Prinzipien erkennt und anerkennt. Er ist also autonom, sofern er vernünftig ist, und Kant wendet sich gegen alle Arten von Heteronomie, die aus vernunftwidrigen Regungen (Neigung, Eigennutz, Leidenschaft) hervorgehen.<sup>20</sup>

*Autonomie* liegt also letztlich genau dann vor, wenn der Mensch seine natürliche Bedürftigkeit und seine soziokulturelle Eingebundenheit und Präformierung transzendiert, und das auf Grundlage seiner Befähigung zur (moralisch-ethischen) Selbstgesetzgebung *qua* Vernunft<sup>21</sup> –

<sup>17</sup> Eberhard Günter Schulz, „Freiheit, die ich meine: Kants Lehre von Recht, Sittlichkeit und Religion,“ in: ders., *Kants große Entdeckungen: Vierzehn Essays* (Hildesheim et al., 2005), 19-25, 23. Vgl. in diesem Kontext auch Wyller, *Geschichte der Ethik*: „Insofern der Mensch sich überhaupt als eine zurechnungsfähige, bewußte Person betrachtet, besitzt er ein Verständnis von solch *möglichen* Handlungen, die ein *Ideal* darstellen, vor dem sich alle tatsächlichen Handlungen betrachten lassen. Deshalb war Kant der Überzeugung, daß alle Menschen ein Bewußtsein von dem besitzen, was er mit *Moralgesetz* bezeichnete“ (166). Zur Frage der Verallgemeinerbarkeit, vgl. Höffe, *Immanuel Kant*, 189-196.

<sup>18</sup> Höffe, *Immanuel Kant*, 182.

<sup>19</sup> Vgl. hierzu *ibid.* sowie Klaus Steigleder, „Kant,“ in: Marcus Düwell et al. (Hgg.), *Handbuch Ethik* (Stuttgart, Weimar, 2002), 128-139, 130. Angesichts dessen lässt sich der kategorische Imperativ aber auch als eine Art *kritisches Regulativ* im Hinblick auf die Frage auffassen, inwiefern der Mensch seine ihm durch die Vernunft ermöglichte sittliche Autonomie wahrnimmt (vgl. hierzu auch *ibid.*, 133 sowie Höffe, *Immanuel Kant*, 181), ein Regulativ, das nicht als eine äußere Instanz gedacht, sondern das vielmehr im Menschen in seiner Eigenschaft als vernunftbegabtes Wesen verankert wird: „Obwohl der moralische Anspruch dem Menschen als Achtung gebietender Imperativ entgegentritt, wirkt er nicht wie der Einbruch einer fremden, äußeren Macht, sondern als Anspruch der *eigenen* praktischen Vernunft, mit der der Mensch sich sein *eigenes* Gesetz geben und dieses konsequent lebenspraktisch vollziehen soll. Das sittliche Gesetz kann nur in der Selbstbindung des Menschen an von ihm selbst ausgestaltete Normen zur Geltung kommen. Genau darin besteht nach Kant die sittliche Autonomie“ (Bielefeldt, „Autonomie,“ 306-307).

<sup>20</sup> Zima, *Theorie des Subjekts*, 101. Zur Auseinandersetzung mit der Subjektphilosophie Kants, vgl. insgesamt *ibid.*, 98-102. Zur Vorstellung der *Heteronomie*, vgl. auch Annemarie Pieper, *Einführung in die Ethik* (Tübingen, Basel, 42000): „*Heteronomie* oder Fremdbestimmung liegt dann vor, wenn sich der Mensch in seinem Wollen unmittelbar durch seine Sinnlichkeit (Triebe, Instinkte, Begierden, Gefühle, Leidenschaften, Bedürfnisse, Interessen) bestimmen läßt und damit in eine völlige Abhängigkeit von ihm determinierenden Faktoren begibt“ (166).

<sup>21</sup> Vgl. hierzu auch Pieper, *Einführung in die Ethik*, 168-169.

eine außerordentlich voraussetzungsreiche Prämisse, die eine zwar notwendige, aber zugleich (wie insbesondere die postmoderne Dekonstruktion neuzeitlicher Konzeptionen des Vernunftsubjekts zeigt) auch eine hochgradig problematische Bedingung menschlicher Autonomie darstellt.

Aus den vorausgegangenen Überlegungen zur kantischen Moralphilosophie lassen sich drei für mein Erkenntnisinteresse relevante Schlussfolgerungen ziehen. So zeigt sich *erstens*, dass mit dieser Moralphilosophie die für das neuzeitliche Denken zentrale epistemologische Dimension des menschlichen Selbst- und Weltverhältnisses in den Mittelpunkt rückt. Zugleich ist hier allerdings auch bereits der in meinen Betrachtungen zum Identitätsbegriff herausgearbeitete performative Aspekt vorgezeichnet, denn letztlich ist „moralische Freiheit [...] *handlungsbegründende* Freiheit“<sup>22</sup> und handelt es sich bei der ethisch-moralischen Selbstgesetzgebung des Subjekts mithin um eine *praktisch zu implementierende* Selbstgesetzgebung.<sup>23</sup> Das wiederum verweist *zweitens* auf die für meine Überlegungen zentrale Problematik der menschlichen Selbst- und Lebensgestaltung, indem die moralphilosophische These der Befähigung des Menschen zur autonomen ethischen Selbstsetzung eng mit der Gestaltung und Führung des eigenen Lebens verbunden ist:

Unter Autonomie kann [...] die Fähigkeit von Personen verstanden werden, unabhängig von externen oder internen Impulsen sich dadurch selbst zu bestimmen, daß sie Gesetze, Prinzipien und Maximen ausdrücken, *nach denen das eigene Leben geführt werden soll*.<sup>24</sup>

*Autonomie* beschreibt in der kantischen Philosophie folglich *die Fähigkeit des Menschen, den individuellen Lebensentwurf nach eigenen Gesetzen umfassend selbstbestimmt zu gestalten und dem eigenen Leben nach je selbstgesetzten Vorgaben selbstbestimmt Form zu geben*. Und das impliziert *drittens* schließlich einen absoluten Anspruch des Handelns und der Selbstsetzung, indem die kantische Vorstellung von Autonomie zwar (wie aufgezeigt) der Eigendynamik der menschlichen Bedürfnisstruktur ebenso Rechnung trägt wie der Einbindung des Menschen in präexistente soziokulturelle Bedingungen, sie ineins damit aber deren prinzipielle Transzendierbarkeit durch das Vernunftsubjekt postuliert. Damit formuliert die Philosophie Kants aber eine Vorstellung vom Menschen, welche für das neuzeitliche Denken insgesamt charakteristisch ist: „Die Ethik der Neuzeit ist eine Ethik der Freiheit.“<sup>25</sup> Und dieses Denken beruht letztlich auf einer

---

<sup>22</sup> Ibid., 169.

<sup>23</sup> Vgl. hierzu auch Höffe, *Immanuel Kant*: „Die praktische Vernunft [...] bedeutet die Fähigkeit, sein *Handeln* unabhängig von sinnlichen Bestimmungsgründen [...] zu wählen“ (174; meine Hervorhebung). Vgl. hier auch weiter zur Unterscheidung zwischen der theoretischen Vernunft (der Transzendentalphilosophie) und der praktischen Vernunft (der Moralphilosophie) im kantischen Denken. Hierbei ist „das Übersteigen der Sinne beim Erkennen [...] der theoretische Gebrauch, beim Handeln der praktische Gebrauch der Vernunft“ (ibid.). Vgl. hierzu auch Pohlmann, „Autonomie“, 707-708.

<sup>24</sup> Sturma, „Kants Ethik der Autonomie“, 172 (meine Hervorhebung).

<sup>25</sup> Pieper, *Einführung in die Ethik*, 165 (im Referenztext teilweise kursiv).

Grundannahme: der einer *Autonomie des Subjekts*. Dieses erscheint als eine irreduzible Instanz der Reflexion, des Handelns und des Ausdrucks, welche die Grundlage nicht in den kontingenten äußeren Bedingungen, sondern in sich selber findet. Das klassische Subjekt ist [...] eine sich selber transparente, selbstbestimmte Instanz des Erkennens und des – moralischen [...] oder kreativen – Handelns.<sup>26</sup>

Und die damit beschriebene Konzeption, die das Subjekt als ein freies, autonomes und so selbstwie handlungsmächtiges Subjekt betrachtet, das zur Selbstgesetzgebung und zur selbstbestimmten Führung des eigenen Lebens befähigt ist, beschreibt letztlich ein *neuzeitliches Autonomiemodell* beziehungsweise ein *neuzeitliches Subjektmodell*, das insbesondere für die das Drama um 1900 prägende Dramenkonzeption, wie sie eingangs meiner Überlegungen herausgearbeitet wurde, von grundlegender Bedeutung ist.



Die **moderne und postmoderne Kritik neuzeitlicher Vorstellungen** vom handlungs- und selbstmächtigen Subjekt setzt spätestens mit Nietzsche und Freud ein. So unternimmt Nietzsche eine umfassende „Kritik des metaphysischen Subjekts“<sup>27</sup> neuzeitlicher Prägung, indem es als ein Unterworfenen betrachtet wird, das sich nur scheinbar kraft seiner Vernunft selbst Gesetze gibt und das in diesem Akt der Gesetzgebung letztlich ihm zunächst äußerliche (kulturelle und historisch kontingente) Vorstellungen der Moral oder der Wahrheit internalisiert, die es als die eigenen Vorstellungen einzig zu erkennen vermeint, wodurch es aber von einer autonom konzipierten zu einer tendenziell heteronom konstituierten Instanz wird:

Für ihn handelt es sich bei Kants Freiheitskonzept um eine Verinnerlichung vormals äußerer Verhältnisse. Die Vernunft stellt unsere sittliche Unterwürfigkeit als Souveränitätsakt dar.<sup>28</sup>

Als unabdingbare Voraussetzung für den solchermaßen vom Subjekt unbewusst vollzogenen Prozess der Internalisierung erscheinen dabei die Tendenzen einer kulturellen Ordnung, nicht nur die eigenen Normen und Wahrheitsansprüche zu universalisieren, sondern zudem deren historische Kontingenz zu invisibilisieren.<sup>29</sup> Und einen ähnlichen Prozess der Internalisierung beschreibt vor dem Hintergrund derselben impliziten Voraussetzung auch die Psychoanalyse

---

<sup>26</sup> Andreas Reckwitz, *Subjekt* (Bielefeld, 2010), 12 (Hervorhebung im Referenztext).

<sup>27</sup> Zima, *Theorie des Subjekts*, 131. Zur kritischen Position Nietzsches, vgl. insgesamt *ibid.*, 131-142.

<sup>28</sup> Rudolph, *Odyssee des Individuums*, 78. Zur Auseinandersetzung mit der Subjektkritik Nietzsches, vgl. insgesamt *ibid.*, 76-85. Vgl. ähnlich auch Zima, *Theorie des Subjekts*: „Wer von Einzelsubjekten verlangt, daß sie eine kontingente Wahrheit, Vernunft oder Moral anerkennen, der unterwirft sie [...] einem fremden Willen“ (136).

<sup>29</sup> Zu den Prozessen der *Selbstuniversalisierung* und der *Kontingenzinvisibilisierung* kultureller Formationen, vgl. Andreas Reckwitz, *Das hybride Subjekt: Eine Theorie der Subjektkulturen von der bürgerlichen Moderne zur Postmoderne* (Weilerswist, 2006), 76-81 und 631-632.

Freuds, wo das Subjekt als ein Zerrissenes konzipiert wird, indem es zwischen den verinnerlichten Anforderungen der kulturellen Ordnung einerseits und den hiermit häufig kaum vereinbaren Dynamiken des Triebhaften andererseits oszilliert, wodurch es aber in gleich zweifacher Weise in seiner aus der Vernunft abgeleiteten neuzeitlichen Souveränität dekonstruiert wird:

Das Ich [wird] von zwei miteinander verfeindeten Auftraggebern beauftragt, zwei miteinander unvereinbare Programme zu verwirklichen: Während das Überich alles daransetzt, damit das Programm ‚Kultur‘ verwirklicht wird, drängt das Es mit Hilfe aller Triebe auf eine Realisierung des Programms ‚Natur‘.<sup>30</sup>

Damit machen diese beiden Ansätze der Moderne aber bereits auf die immanenten Fissuren und Bruchstellen der neuzeitlichen Subjektkonzeption aufmerksam, und sie zeichnen dergestalt den Weg vor, der im Zuge der Postmoderne dann konsequent fortgeführt wird und schließlich in die radikale Dekonstruktion des Subjekts mündet.<sup>31</sup>

In der Postmoderne wird das Subjekt endgültig nicht mehr als eine autonome Einheit gedacht, sondern es tritt als eine heterogene Vielheit (Derrida) und als ein heteronomes Konstrukt (Foucault) in Erscheinung:

Das ‚seiner selbst mächtige‘ [...], autonome Subjekt ist eine Illusion, die es aufzulösen gilt. Während Foucault die Unterwerfung des Einzelsubjekts unter den Strukturzwang beschreibt, zeichnet Derrida den Zerfall individueller Subjektivität in den semantischen Desintegrationsprozessen der *Iterabilität* und der *Differenz* nach.<sup>32</sup>

Die derridasche Dekonstruktion des Subjekts hat somit die Kritik traditioneller Vorstellungen von Sprache zum Ausgangspunkt, die eng mit dem rationalen und zur sprachlichen Selbstvergewärtigung, Welterkenntnis und Artikulation befähigten Subjekt der Neuzeit und Aufklärung verbunden sind und die ein problemloses Entsprechungsverhältnis von „Zeichen und Wirklichkeit“<sup>33</sup> postulieren. Dieses Entsprechungsverhältnis wird nun zwar bereits im (modernen) Strukturalismus de Saussures im Sinne einer rein semiotischen Relation von Signifikant und Signifikat umgedeutet; zugleich wird diese Relation aber auch hier letztlich als eine untrennbare Einheit gedacht. Und eben diese Einheit löst die (postmoderne) Dekonstruktion mithilfe der Konzepte

---

<sup>30</sup> Zima, *Theorie des Subjekts*, 166-167. Zur Auseinandersetzung mit der Position Freuds, vgl. insgesamt *ibid.*, 164-167.

<sup>31</sup> Zu diesen Zusammenhängen, vgl. auch Richard Aczel, „Subjekt und Subjektivität,“ in: Ansgar Nünning (Hgg.), *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie: Ansätze, Personen, Grundbegriffe* (Stuttgart, Weimar, 2008), 691-692, 691. Zu den Bruchstellen des neuzeitlichen Subjektkonzepts, vgl. auch Zima, *Theorie des Subjekts*, wo darauf verwiesen wird, dass „die Vorstellung von der individuellen Subjektivität als einem unumstößlichen Fundament der Erkenntnis stets, wenngleich unauffällig, vom Gedanken der Unterwerfung unter eine äußere Macht oder einen inneren Zwang begleitet wird. Die Autonomie des individuellen Subjekts wird immer wieder durch Heteronomie, Unterwerfung und Entsagung erkaufte“ (91).

<sup>32</sup> Zima, *Theorie des Subjekts*, 237.

<sup>33</sup> Hubert Zapf, *Kurze Geschichte der anglo-amerikanischen Literaturtheorie* (München, 1996), 191. Vgl. für diese sprachtheoretischen Überlegungen zum Strukturalismus und Poststrukturalismus insgesamt *ibid.*, v.a. 158-159 und 191-192.

der *différance* und der *itérabilité* konsequent auf. Das Phänomen der *différance* zerstört dabei alle Auffassungen einer in der Sprache gegenwärtigen und durch die Sprache zu vergegenwärtigten Sinnpräsenz, da jedes Zeichen nicht durch den Bezug auf ein vermeintlich Sinn verbürgendes außersprachliches Signifikat Bedeutung erhält, sondern vielmehr in einen „unabschließbaren, offenen Kontext von Differenzen“<sup>34</sup> auf der Signifikantenebene eingebunden ist, wodurch es aber unmöglich wird, den Sinn eines Zeichens eindeutig festzulegen. Und auch die Wiederholung eines Zeichens in ähnlichen oder anderen Kontexten führt der derridaschen Theorie zufolge nicht zur Verstetigung der Bedeutung dieses Zeichens, sondern sie bewirkt immer neue Prozesse der proliferierenden Semiose und zeitigt somit als *itérabilité*, als „Wiederholung mit Sinnverschiebung“<sup>35</sup>, nurmehr weitere Differenzen und Abweichungen. Nun ist es zwar sicherlich nicht zwingend notwendig (und hierauf wird im Zuge meiner Überlegungen zu Howard Barkers von der Dekonstruktion beeinflusstem *Seven Lears* nochmals detailliert zurückzukommen sein), aus der Unerreichbarkeit einer vollständigen und endgültigen Sinnpräsenz auf die Unmöglichkeit einer *kontextuell eingebundenen*, zumindest *temporär stabilen* und *Ähnlichkeit* (nicht *Gleichheit*) zeitigenden Sinnstiftung durch das zeichenverwendende Subjekt zu schließen,<sup>36</sup> handelt es sich dabei doch um eine nur notwendige, keinesfalls aber um eine hinreichende Bedingung. Zugleich ist es aber ein Verdienst der Theorie Derridas, bei all der ihr eingeschriebenen Radikalität unmissverständlich auf die unaufhebbare Fluidität sprachlicher Zeichen und Prozesse aufmerksam gemacht zu haben,<sup>37</sup> und in diesem Kontext dekonstruiert sie letztlich auch das neuzeitliche und zur sprachlichen Sinnvergegenwärtigung befähigte Subjekt. Dessen Dekonstruktion ergibt sich dabei als logische Konsequenz aus den Prozessen der *différance* und der *itérabilité*, die eine *dissémination*, eine „Streuung des Sinns“<sup>38</sup> und solchermaßen eine Dezentrierung von Sprache bewirken und damit alle Illusionen einer „metaphysics of presence“<sup>39</sup> auflösen. Das bedeutet für das Subjekt wiederum nicht nur die Unmöglichkeit jeglicher Sinngegenwart in der Sprache, sondern überdies auch die Unmöglichkeit der „Selbstvergegenwärtigung (Identifizierung) des Subjekts“<sup>40</sup>, die sich innerhalb des neuzeitlichen Denkens nur über das Bewusstsein und mithin den Vorgang der Sprache und der Zeichenverwendung vollziehen kann. Und daraus folgt schließlich,

<sup>34</sup> Zima, *Theorie des Subjekts*, 207.

<sup>35</sup> Ibid.

<sup>36</sup> Wie dies beispielsweise versucht wird in Gordon C. F. Bearn, „Derrida Dry: Iterating Iterability Analytically“, in: Jonathan Culler (Hg.), *Deconstruction: Critical Concepts in Literary and Cultural Studies* (London, New York, 2003), 245-273. Zu den Konzeptionen der *Gleichheit*, der *Ähnlichkeit* wie auch der *Differenz*, vgl. (unter Bezug auf das Subjekt und dessen Identität) Sarah Heinz, *Die Einheit in der Differenz: Metapher, Romance und Identität in A.S. Byatts Romanen* (Tübingen, 2007), v.a. 87-111. Zu *Seven Lears* und zur weiteren Auseinandersetzung mit Grundpositionen und Implikationen der Dekonstruktion, vgl. Kapitel 9.1 meiner Arbeit.

<sup>37</sup> Vgl. hierzu sowie zu einer abwägenden Kritik der Dekonstruktion auch Zapf, *Kurze Geschichte der anglo-amerikanischen Literaturtheorie*, 202-204.

<sup>38</sup> Peter V. Zima, *Die Dekonstruktion: Einführung und Kritik* (Tübingen, Basel, 1994), 73.

<sup>39</sup> Jonathan Culler, „Deconstruction“, in: ders. (Hg.), *Deconstruction: Critical Concepts in Literary and Cultural Studies* (London, New York, 2003), 52-71, 59.

<sup>40</sup> Zima, *Theorie des Subjekts*, 208.



dass sich das Subjekt in seinen Versuchen der Selbstbemächtigung (Autonomie) wie auch in seinem Selbstverhältnis (Identität) innerhalb des derridaschen Ansatzes in einem endlosen Spiel der Sprache und der Zeichen auflöst:

Für die individuelle [...] Subjektivität bedeutet dies, daß sie auf keine Sinnpräsenz gegründet werden kann und sich im stets offenen, unabschließbaren Differenzierungsprozeß der Signifikanten auflöst. Sie zerfällt, weil sie seit Descartes mit dem begrifflichen *cogito* und der Definierbarkeit des Begriffs verbunden ist. Wo Begrifflichkeit einer endlosen Verkettung von Signifikanten unterworfen wird, dort büßt Subjektivität ihre noetische Grundlage ein.<sup>41</sup>

Angesichts dessen lässt sich die derridasche Dekonstruktion aber auch als eine radikale Antwort auf die neuzeitliche Apotheose des Subjekts verstehen, die in dieser Radikalität (wie sich im Folgenden nicht zuletzt anhand der sprachanalogen Subjektkonzeption Elizabeth Deeds Ermarths zeigen wird) sicherlich der mäßigen Modifikation bedarf, die aber gleichwohl wichtige Einsichten in die Begrenzungen des handlungs- und selbstmächtig gedachten Subjekts der Aufklärung eröffnet.

Und ähnlich verhält es sich auch mit den diskurs- und machttheoretischen Überlegungen Michel Foucaults. Diese gehen dabei von der Annahme aus,

daß das cartesische Verhältnis von Geist und Materie, Subjekt und Objekt umkehrbar ist. Das Subjekt erscheint [...] nicht länger als souveräner Geist oder als *chose qui pense* (*res cogitans*), sondern als unterworfen, zurechtgestutzte Einheit: als *chose pensée*.<sup>42</sup>

Als Unterworfenen erscheint das Subjekt dabei im Hinblick auf die diskursiven Strukturen einer je spezifischen und kontingenten kulturellen Ordnung, die sich dahingehend als (unterwerfende) Machtformationen begreifen lassen, als sie „jeweils den Raum denkbarer Subjekthaftigkeit“<sup>43</sup> aufspannen. Das bedeutet, dass das Subjekt aus einem diskursiven Kräftefeld hervorgeht, das es in der foucaultschen Theoriebildung erst zum Subjekt als einer präexistenten Schemata unterworfenen Instanz werden lässt, die es wiederum (unwissentlich) internalisiert und inkorporiert und die es dann als die (vermeintlich) eigenen Schemata erkennt und in seiner performativen

---

<sup>41</sup> Ibid., 209. Vgl. zu diesen Überlegungen auch Hubert Zapf, „Dekonstruktivismus,“ in: Ansgar Nünning (Hg.), *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie: Ansätze, Personen, Grundbegriffe* (Stuttgart, Weimar, 2008), 117-120: „Unsere ‚Identität‘ ist so eine plurale Identität, sie ist keine zentrierte Struktur, sondern ein Ort des Spiels [...] ohne festen Grund und ohne festes Zentrum. [...] Sie ist [...] bis in ihr Innerstes hinein durch das Spiel von Texten bestimmt“ (118-119). Zur Auseinandersetzung mit der derridaschen Dekonstruktion sowie zu einigen der vorausgegangenen Überlegungen, vgl. insgesamt v.a. Zima, *Theorie des Subjekts*, 206-211; ders., *Die Dekonstruktion*, u.a. 51-82; Culler, „Deconstruction“ sowie Bearn, „Iterating Iterability Analytically“.

<sup>42</sup> Zima, *Theorie des Subjekts*, 226.

<sup>43</sup> Reckwitz, *Das hybride Subjekt*, 15. Vgl. hier auch Zima, *Theorie des Subjekts*: „Das individuelle Subjekt ist ein Produkt von Machtkonstellationen, die als diskursive Formationen beschreibbar sind“ (238).

Selbstformung und Lebensführung implementiert.<sup>44</sup> Indem *Diskurse* also „historisch spezifische ,Ordnungen des Denkbaren und Sagbaren“<sup>45</sup> sind, indem sie als ein Verfahren erscheinen, „Wahrheit [...] zu produzieren“<sup>46</sup> und indem sie letztlich das Subjekt in seinem Denken und Handeln solchermaßen allererst konstituieren und ineins damit unterwerfen, wird jedoch die neuzeitliche Vorstellung des autonomen *cogito*-Subjekts als eine uneinholbare Schimäre dechiffriert:

Foucault [...] erblickt in der individuellen Subjektivität ein *proton pseudos*, das keinen Autonomieanspruch erheben kann, weil es aus Machtkonstellationen, die sich auf sprachlicher Ebene als diskursive Formationen manifestieren, hervorgeht.<sup>47</sup>

Das wiederum bedeutet nun *nicht*, dass der Einzelne nicht innerhalb bestimmter Schemata zu handeln imstande sei; entscheidend ist vielmehr (und dies ist in der eben zitierten Passage implizit angesprochen), dass es dem Einzelnen als Subjekt vor dem Hintergrund seiner heteronomen Präformierung und Konstituierung unmöglich wird, *als Individuum* zu handeln. Und das bedeutet schließlich, dass in der foucaultschen Diskurs- und Machtanalyse von der doppelten etymologischen Bedeutung des Wortes *subiectum*, das sowohl eine autonome Einheit des Handelns und des Denkens wie auch eine präexistenten Strukturen untergeordnete Instanz bezeichnet,<sup>48</sup> einzig die letztgenannte Dimension in den Mittelpunkt der Überlegungen rückt. Und erst die späten Werke Foucaults, an die nicht zuletzt Wilhelm Schmid im Folgenden noch näher zu betrachtenden Ausführungen in der *Philosophie der Lebenskunst* anknüpfen, stellen dann die komplementäre Frage danach, welche Handlungs- und Gestaltungsmöglichkeiten dem Menschen innerhalb spezifischer und ihn bedingender Strukturen einer kulturellen Ordnung gleichwohl gegeben sind.<sup>49</sup> Und dass es sich dabei um eine so logisch notwendige wie existenziell bedeutsame Frage handelt, darauf verweisen nicht nur die ebenfalls noch näher darzulegenden theoretischen Ausführungen in Andreas Reckwitz' *Das hybride Subjekt*, die sich im Sinne eines Zusammenspiels von Unterwerfung und Ermöglichung deuten lassen, das sich im Zuge der Subjektivierung des Ein-

---

<sup>44</sup> Vgl. zum im foucaultschen Denken zugrunde gelegten Prozess der Internalisierung auch Heinz, *Die Einheit in der Differenz*, 94. Zu den Konzeptionen der *Internalisierung* und *Inkorporierung*, vgl. allgemein Reckwitz, *Das hybride Subjekt*, 39.

<sup>45</sup> Reckwitz, *Subjekt*, 26.

<sup>46</sup> Michel Foucault, *Sexualität und Wahrheit, Band 1: Der Wille zum Wissen*, übers. von Ulrich Raulff und Walter Seitter (Frankfurt/M., 1977), 74.

<sup>47</sup> Zima, *Theorie des Subjekts*, 38.

<sup>48</sup> Vgl. hierzu *ibid.*, 3 sowie Reckwitz, *Das hybride Subjekt*, 9.

<sup>49</sup> Vgl. *Der Gebrauch der Lüste* (1984) und *Die Sorge um sich* (1984). Vgl. hierzu auch Wilhelm Schmid, *Auf der Suche nach einer neuen Lebenskunst: Die Frage nach dem Grund und die Neubegründung der Ethik bei Foucault* (Frankfurt/M., 2000), 9-12, 225-228 sowie 35, wo für das Verhältnis der frühen Werke (zu Macht und Sexualität) und der späten Werke (zur Antike und Lebenskunst) festgehalten wird: „Die wesentliche Differenz zwischen der Arbeit über die moderne Sexualität und der Arbeit über die Antike ist die zwischen einem Subjekt, das heteronom konstituiert wird, und einem Subjekt, das sich autonom selbst konstituiert.“ Zur foucaultschen Subjektkonzeption wie auch zu einigen der vorausgegangenen Überlegungen, vgl. insgesamt v.a. Schmid, *Auf der Suche nach einer neuen Lebenskunst*; Zima, *Theorie des Subjekts*, 226-241 sowie Reckwitz, *Subjekt*, 23-39.

zelen entfaltet, sondern auch die in meiner Arbeit untersuchten Bühnenwerke des 20. Jahrhunderts, denen letztlich allen die Suche nach Handlungs- und Gestaltungsperspektiven des Menschen im Rahmen von ihn bedingenden Strukturen und Zusammenhängen eingeschrieben ist.

Im Gegensatz dazu gehen die in den vorausgegangenen Überlegungen dargelegten postmodernen Ansätze Derridas und Foucaults von einer radikalen Dekonstruktion des autonomen Subjekts aus, das jeder Selbst- und Handlungsmächtigkeit beraubt ist,

entweder, weil der [...] sprachliche Sinn, der Subjektivität scheinbar gewährleistet, nie vergegenwärtigt, nie vereinheitlicht werden kann [...], oder weil der Einzelne ideologisch, strukturell und sprachlich überdeterminiert ist, so daß von einem Subjekt *als autonom handelnder Instanz* nicht die Rede sein kann.<sup>50</sup>

Und diese Position lässt sich analog zu meinen obigen Überlegungen zur neuzeitlichen Subjektphilosophie nun als *postmodernes Autonomiemodell* beziehungsweise als *postmodernes Subjektmodell* bezeichnen, das sich letztlich durch seine konsequente Opposition zu allen neuzeitlichen und aufklärerischen Vorstellungen vom Menschen definiert.



Als Problem beider Positionen erweist sich indes ihre jeweilige Einseitigkeit:

Kant's moral philosophy identifies autonomy as the work of reason alone. [...] Post-structuralist writers [] often assume[] that to endorse autonomy is to endorse a sovereign Subject that seeks to control its fate by escaping social and worldly determinants.<sup>51</sup>

Und diese Einseitigkeit ist ihnen trotz aller vermeintlichen Zugeständnissen an die Gegenseite gleichwohl eingeschrieben: So verweist Kant zwar auf einige der den Menschen bedingenden Faktoren, nur um ihn dann diese kraft seiner Vernunftbefähigung doch überwinden zu lassen. Postmoderne Ansätze scheinen dem Subjekt wiederum durchaus gewisse Handlungs- und Gestaltungsmöglichkeiten einzuräumen, nur um sie dann in ihrer sprachlich-diskursiven Präformierung umso nachdrücklicher zu dekonstruieren. Angesichts dessen bemühen sich kulturwissenschaftliche, subjekt- und identitätstheoretische oder auch lebensphilosophische Ansätze seit geraumer Zeit um **Auswege aus diesem neuzeitlich-postmodernen Dilemma**, und von diesen sind für meine Arbeit und für die Auseinandersetzung nicht zuletzt mit dem *New English Drama* und dessen Handlungs- und Gestaltungsmodell insbesondere die Ansätze Andreas Reckwitz', Elizabeth Deeds Ermarths und Wilhelm Schmidts relevant.

---

<sup>50</sup> Zima, *Theorie des Subjekts*, 193 (meine Hervorhebung).

<sup>51</sup> Hina Nazar, „Judging Clarissa's Heart,“ *ELH*, 79 (2012), 85-109, 87-88.

Die von Andreas Reckwitz in seiner kulturwissenschaftlichen Studie *Das hybride Subjekt* durchgeführte Untersuchung unterschiedlicher Subjektkulturen seit dem 18. Jahrhundert lässt sich dabei als eine Analyse unterschiedlicher Faktoren lesen, die den Menschen als ein Subjekt modellieren, das heißt als „eine sozial-kulturelle Form“<sup>52</sup>, die der Einzelne in einer je spezifischen kulturellen Ordnung annimmt. Der Ausgangspunkt ist hier somit ähnlich wie bei Foucault, indem beide Ansätze herausarbeiten,

dass Subjekte nicht am Anfang von Denk-, Wahrnehmungs- und Handlungsprozessen stehen, sondern Effekte von Prozessen der Subjektivation sind, Ergebnisse von Technologien des Selbst. Das vernünftige Subjekt, das politisch mündig, diszipliniert, kultiviert und moralisiert sein Leben selbst in die Hand nimmt, wird durch sehr unterschiedliche Prozeduren geformt.<sup>53</sup>

Der entscheidende Unterschied zwischen den beiden Ansätzen besteht allerdings darin, dass die reckwitzsche Analyse die Subjektivation des Menschen als dem Verfahren, in dem er zum Subjekt als der je affirmierten Form menschlichen Daseins innerhalb einer kulturellen Ordnung wird, nicht mit der Heteronomie des menschlichen Subjekts gleichsetzt. So werden hier zwar *zum einen* auf systematische Weise insbesondere die vielschichtige Struktur und die unterschiedlichen Dimensionen kultureller Formationen herausgearbeitet, die für die Subjektwerdung des Menschen von elementarer Bedeutung sind. Den Ausgangspunkt bilden dabei *Codes* als tiefenstrukturelle Basisregeln einer Kultur, „welche ein System zentraler Unterscheidungen und Klassifikationen aufspannen.“<sup>54</sup> Diese manifestieren sich konkret in *Diskursen* und *Praktiken*, womit im reckwitzschen Ansatz aber auch die unhintergehbare performative Dimension der menschlichen Subjektivierung und des menschlichen Selbstverhältnisses zum Ausdruck kommt, indem der Einzelne (als Subjekt) kulturelle Schemata nicht nur internalisiert, sondern auch inkorporiert und solchermassen im praktischen Lebensvollzug implementiert. Und dabei orientiert er sich an je spezifischen *Subjektmodellen* als „normativ-ideale[n] Muster[n] gelungener Subjekthaftigkeit“<sup>55</sup>, die in Diskursen explizit enthalten sind und formuliert werden. Und indem Reckwitz die Prozesse der Subjektivation in drei für die Subjektwerdung des Menschen zentralen *sozialen Feldern* nachzeichnet, nämlich in den Feldern der Arbeit, der persönlichen Beziehungen und der Technologien des Selbst, erscheinen Subjektkulturen letztlich als eine Art „Trainingsprogramm“<sup>56</sup>, als ein Programm also, in dem sich der Einzelne beständig in der Verinnerlichung und der Durchführung spezifischer kultureller Schemata übt.

Damit wird *zum anderen* im Verlauf der reckwitzschen Analyse aber auch erkennbar, dass die im Zuge des Prozesses der Subjektivation vermittelten und erworbenen kulturellen Schemata

---

<sup>52</sup> Reckwitz, *Das hybride Subjekt*, 34.

<sup>53</sup> Meyer-Drawe, „Subjektivität“, 308.

<sup>54</sup> Reckwitz, *Das hybride Subjekt*, 36.

<sup>55</sup> Ibid., 43.

<sup>56</sup> Ibid., 97.

und Prägungen auch als *Kompetenzen* gelesen werden können,<sup>57</sup> als Voraussetzungen dafür also, dass der Einzelne überhaupt zu einem zu Reflexion und Handeln befähigten Wesen wird und werden kann. Anders formuliert, stellt die Subjektivation des Menschen durch das in ihr vermittelte (und kulturell vorgeprägte) Wissen nicht nur eine Unterwerfung des Menschen dar, sondern auch eine *Ermächtigung*, um sich in einer spezifischen Kultur zurechtzufinden und zu verständigen, um ein Selbstverhältnis auszubilden und um sich aktiv handelnd und gestaltend der Welt und dem eigenen Leben zuzuwenden. Und an dieser Stelle ist überdies von Bedeutung, dass der reckwitzsche Ansatz im Hinblick auf das Handeln und Gestalten des Subjekts schließlich auch die Möglichkeit der *individuellen Abweichung* von internalisierten und inkorporierten kulturellen Denk- und Verhaltensmustern betont, und das dadurch, dass er (a) von gewissen Spielräumen ausgeht, die sich dem Subjekt (b) nicht zuletzt aus dem Zusammenwirken einer Vielzahl von (potenziell durchaus heterogenen) Praktiken, Diskursen und Subjektmodellen ergeben, die es (c) je spezifisch zu kombinieren und im individuellen Lebensvollzug auszugestalten vermag.<sup>58</sup> Und damit zeichnet sich hier letztlich eine Vermittlung von Autonomie und Heteronomie des Subjekts ab, die sich als eine problembewusste Fortführung der frühen Werke Foucaults lesen lässt und die auch folgendermaßen beschrieben werden kann:

Freiheit ist [...] Freiheit vor dem Hintergrund bereits bestehender Bindungen. [...] Gestaltungsfreiheit ist schöpferische, produktive Freiheit. Insofern das Leibwesen dabei jedoch keineswegs bindungslos ist, ist die schöpferische Freiheit nie eine *creatio ex nihilo*, sondern stets Verwandlung und Umgestaltung schon bestehender Ordnungen.<sup>59</sup>

Diese Vorstellung einer kontextuell eingebundenen menschlichen Freiheit und Kreativität wird auch in Elizabeth Deeds Ermarths sprachanalog konzipiertem Subjektbegriff deutlich, der sich in zweifacher Weise an die reckwitzschen Überlegungen anschließen lässt. So setzen sich die Überlegungen Ermarths mit der bereits im Titel ihres äußerst anknüpfungsfähigen Aufsatzes vorgezeichneten Frage auseinander, wie die Individualität des Subjekts angesichts von dessen in der Postmoderne diagnostizierter diskursiver Präformierung überhaupt noch als Möglichkeit gedacht werden kann (*individuality in the discursive condition*<sup>60</sup>). Damit vertiefen sie aber einen The-

---

<sup>57</sup> Vgl. hierzu *ibid.*, 39-43, wo das Subjekt als Bündel erworbener Dispositionen betrachtet wird, „als eine Agglomeration von *Kompetenzen* [...], als ein Set inkorporierter und interiorisierter Kriterien und Schemata“ (40; meine Hervorhebung). Und weiter heißt es dann: „Bevor der Mensch Subjekt ist, ist er nichts anderes als ein organisches Substrat, ein körperlicher Mechanismus [...]; dadurch, dass dieses körperliche Wesen sich in Praktiken trainiert, wird es zum Subjekt im Sinne eines Bündels von Dispositionen, die sich auch als ein praktisches Schemawissen begreifen lassen“ (*ibid.*).

<sup>58</sup> Vgl. *ibid.*, 48-50. Zum in den vorausgegangenen Überlegungen dargestellten reckwitzschen Ansatz, vgl. insgesamt *ibid.*, v.a. 9-62.

<sup>59</sup> Karl Mertens, „Die Leiblichkeit des Handelns,“ in: Friedrich Jaeger und Jürgen Straub (Hgg.), *Handbuch der Kulturwissenschaften, Band 2: Paradigmen und Disziplinen* (Stuttgart, Weimar, 2004), 327-340, 334.

<sup>60</sup> Vgl. Elizabeth Deeds Ermarth, „Beyond ‚The Subject‘: Individuality in the Discursive Condition,“ *New Literary History*, 31 (2000), 405-419.

menbereich, der in *Das hybride Subjekt* zwar (wie aufgezeigt) immer mitgedacht wird, der dort jedoch nicht im Mittelpunkt der kulturwissenschaftlichen Analyse steht und vor dem Hintergrund der Frage nach erfolgreichen Subjektivationsprozessen innerhalb einer kulturellen Ordnung phasenweise negativ im Sinne von „Idiosynkrasien“ oder gar im Sinne eines „Misslingens“<sup>61</sup> gedeutet wird. Die Untersuchung der Möglichkeiten und Grenzen menschlicher Individualität unternimmt der Ansatz Ermarths mit den bereits in meinen Überlegungen zum Identitätsbegriff<sup>62</sup> herangezogenen Begrifflichkeiten der *sequence*, des *palimpsest* sowie der *langue* und der *parole*, die sich wiederum mit den oben genannten reckwitzschen Individualitätskriterien des *Spielraumes* (*langue* und *parole*), der vielfältigen *Überlagerung* unterschiedlicher Strukturen (*palimpsest*) und des *je spezifischen Lebensvollzuges* beziehungsweise Lebensverlaufes (*sequence*) verbinden lassen. Ähnlich wie bei Foucault dient in diesem Ansatz dabei die Auseinandersetzung mit der aufklärerischen Tradition („that irreducible cartesian cogito“) als Ausgangspunkt, und ähnlich wie bei Derrida wird hier auch auf die unhintergehbare Bedeutung von Sprache für die Konstituierung des menschlichen Subjekts verwiesen („the indissoluble bond between subjectivity and language“<sup>63</sup>). Anders als in den foucaultschen und derridaschen Theoriebildungen mündet dies dann allerdings nicht in eine völlige Dekonstruktion dieses Subjekts; vielmehr werden hier die *Spielräume* vermessen, die sich dem Einzelnen in „[the] crucial gap between potential and realization“<sup>64</sup>, im Spannungsfeld von *langue* (als dem in der Sprache angelegten Potenzial) und *parole* (als der jeweils zu tätigenden und zu realisierenden konkreten Sprachäußerung) bieten. Entscheidend ist dabei die Annahme, dass Sprache nicht als „prison house“ zu verstehen ist, als „a sort of Truman Show of Discourse in which there is no escape from the preordained scripts.“<sup>65</sup> Statt dessen verfügt der Einzelne innerhalb sprachlich-diskursiver Strukturen über Artikulations- und Handlungsmöglichkeiten, und das vor dem Hintergrund eines zweifachen Umstandes: „First, that the structure is always potential, never explicit; and second, that the explicit statement can push the limits of systemic potential without ever exhausting it.“<sup>66</sup> Das bedeutet, dass sich bei jedem einzelnen Versuch, die in der Sprache beziehungsweise in diskursiven Zusammenhängen angelegten Potenziale zu realisieren, ein weiter Horizont an individuellen Gestaltungsperspektiven eröffnet, die dem menschlichen Subjekt trotz (oder gerade wegen) seiner Einbindung in ein mannigfaltiges Geflecht an Strukturen (als Präformierungen und als Ermöglichungsbedingungen) gegeben sind und die gleichwohl nicht zwingend an das autonome Subjekt cartesianischer und kantischer Provenienz geknüpft werden müssen: „The arena of subjectivity and freedom lies in this gap between the potential capacities of a differential code

---

<sup>61</sup> Reckwitz, *Das hybride Subjekt*, 48 und 49.

<sup>62</sup> Vgl. hierzu Kapitel 2.2 meiner Arbeit.

<sup>63</sup> Ermarth, „Beyond ‚The Subject‘“, 405 und 407.

<sup>64</sup> Ibid., 410. Zu den Konzeptionen der *langue* und der *parole*, vgl. insgesamt ibid., 408-411.

<sup>65</sup> Ibid., 408.

<sup>66</sup> Ibid., 411.

and any particular specification of it.“<sup>67</sup> Anders formuliert, resultiert aus der Problematisierung des autonomen Subjekts der Neuzeit und Aufklärung, die mit der grundlegenden Bedeutung diskursiver Bedingungen für die menschliche Handlungs- und Gestaltungsfähigkeit verbunden ist (*the discursive condition*), nicht die zwangsläufige Preisgabe der Konzeption menschlicher Individualität: „In considering subjectivity ‚Beyond the Subject‘ it is not necessary to conclude that we have left individuality behind.“<sup>68</sup> Diese entsteht vielmehr als eine vom Einzelnen zu erbringende Leistung, und das im Sinne einer immer wieder neu zu konkretisierenden Spezifikation (*parole*) von Potenzialen, die in der vielfältigen *Überlagerung* (*palimpsest*) diskursiver Strukturen (*langue*) angelegt sind und die in ihrer zeitlichen Abfolge (*sequence*) die Perspektive eines je *individuellen Lebensverlaufes* eröffnen, der solchermäßen durch ein Subjekt begründet wird, das mit *kontextuell eingebundener* Gestaltungsmacht ausgestattet ist. Während die Konzeptionen der *sequence* und des *palimpsest* in meinen Überlegungen zum Identitätsbegriff also auf die charakteristische *Form* verweisen, mit der sich die (individuelle) Identität des Subjekts beschreiben lässt, rückt hier nun insbesondere anhand des Zusammenspiels von *langue* und *parole* die spezifische *Art und Weise* in den Fokus, auf die es diesem Subjekt möglich ist, einem individuellen Leben Gestalt zu geben.

Diese Überlegungen lassen sich anhand von Wilhelm Schmid's *Philosophie der Lebenskunst* weiterverfolgen, wo die für meine Analyse des britischen Dramas im 20. Jahrhundert entscheidende Frage nach den Möglichkeiten und Grenzen menschlicher Selbst- und Lebensgestaltung in den Mittelpunkt rückt. Grundlegend ist dabei auch hier zunächst die Annahme, „dass Strukturen, welcher Art auch immer, der Autonomie des Subjekts widersprechen und selbst Subjektfunktion gewinnen können.“<sup>69</sup> Aber auch hier folgt daraus nicht die völlige Auflösung des handelnden und gestaltenden Subjekts, indem analog zu Ermarth die folgende Prämisse zugrunde gelegt wird: „Nicht nur ‚die Sprache spricht‘, sondern das Individuum spricht auf je eigene Weise und belässt die Sprache dabei nicht als dieselbe.“<sup>70</sup> Entscheidende Voraussetzung dafür, dass sich der Einzelne handelnd und gestaltend im Rahmen präexistenter Strukturen und Zusammenhänge zu bewegen vermag, um das eigene Leben auf diesem Wege zu einem schönen und bejahenswerten Leben werden zu lassen, ist in der *Philosophie der Lebenskunst* dabei der reflektierte Umgang mit diesen Strukturen und Zusammenhängen. Und dieser ist wiederum

---

<sup>67</sup> Ibid.

<sup>68</sup> Ibid., 408. Vgl. hierzu auch Heinz, *Die Einheit in der Differenz*, wo das Subjekt als eine Instanz beschrieben wird, „die trotz übermächtiger Diskurse und der präformierenden Macht der Sprache noch Individualität für sich beanspruchen kann, gleichzeitig aber auch nicht mehr das autonome Subjekt der Aufklärung ist“ (116). Zum hier dargestellten Ansatz, vgl. insgesamt Ermarth, „Beyond ‚The Subject‘“, 405-412 sowie aufschlussreich auch Heinz, *Die Einheit in der Differenz*, 112-117.

<sup>69</sup> Wilhelm Schmid, *Philosophie der Lebenskunst: Eine Grundlegung* (Frankfurt/M., 1998), 147.

<sup>70</sup> Ibid., 148.

nur auf der Grundlage der *Aufklärung von Strukturen* möglich, denn nur auf der Ebene dessen, was seinem Leben zugrunde liegt, lernt der Einzelne die Bedingungen und Möglichkeiten seiner Lebensführung und seiner selbst kennen.<sup>71</sup>

Diese Aufklärung setzt allerdings nicht das transzendente cartesianisch-kantische „Subjekt des Wissens“, das *epistemische Subjekt* voraus; vielmehr geht es hier um das „empirische Subjekt der Erfahrung“, das *ethische Subjekt*, „das denken, handeln, die Verhältnisse und sich selbst verändern kann“<sup>72</sup> und das sich im performativen Lebensvollzug sukzessive um eine immer weiter fortgeschriebene, fortzuschreibende und unabschließbare Aufklärung bemüht, die sich nur innerhalb von präexistenten Bedingungen vollzieht.<sup>73</sup> Und eine solchermaßen verstandene Aufklärung ist dann auch die Grundlage der in meinen Überlegungen zum *Leben als Aufgabe*<sup>74</sup> herausgearbeiteten (reflektierten) Wahl, welche gleichermaßen keine absolute, sondern eine relative Wahl ist, „relativ im Verhältnis zu den jeweiligen Bedingungen und Möglichkeiten.“<sup>75</sup> Die Wahl richtet sich dabei insbesondere auf die Selbstgesetzgebung des Subjekts, das heißt darauf, sich selbst reflektiert Gesetze zu geben beziehungsweise aus einer Vielzahl von präexistenten Normen und Wertvorstellungen diejenigen Richtlinien auszuwählen, nach denen das eigene Leben geführt werden soll.<sup>76</sup> *Selbstgesetzgebung* versteht die *Philosophie der Lebenskunst* dabei allerdings nicht als eine primär moralische Aufgabe, sondern als eine *ethische* Selbstsetzung. Diese unterscheidet sich vom kategorischen Imperativ Kants dadurch, dass sie keinen absoluten Anspruch der Verallgemeinerbarkeit erhebt, da sie sich vornehmlich „nicht mit der Regelfindung für das gesellschaftliche Zusammenleben, sondern mit der Gestaltung des individuellen Lebens befasst.“<sup>77</sup> Sie verlagert darüber hinaus die ethische Bewertung der Regeln, welche die eigene Lebensführung anleiten sollen, in das zur Reflexion und Selbstreflexion befähigte Subjekt: „Das Subjekt wählt [...], wovon es nach reiflicher Überlegung überzeugt ist, dass dies gut und richtig ist.“<sup>78</sup> Und sie macht die jeweilige Wahl solchermaßen auch nicht von einer aus dem kategorischen Imperativ abgeleiteten *Pflicht* abhängig, sondern einzig vom Ziel der Gestaltung eines schönen

---

<sup>71</sup> Ibid., 146 (Hervorhebung im Referenztext).

<sup>72</sup> Schmid, *Auf der Suche nach einer neuen Lebenskunst*, 112.

<sup>73</sup> Vgl. hierzu auch Schmid, *Philosophie der Lebenskunst*: „Das Wissen und Können der eigenständigen Lebensführung ist in einem unabschließbaren Prozess aus der individuellen Lebenserfahrung selbst erst zu gewinnen“ (120).

<sup>74</sup> Vgl. hierzu Kapitel 2.1 meiner Arbeit.

<sup>75</sup> Schmid, *Philosophie der Lebenskunst*, 190. Vgl. hierzu auch weiter *ibid.*, 167, wo darauf verwiesen wird, dass *Wahl* nicht bedeutet, „dass immer und unter allen Umständen frei gewählt werden könnte, aber selbst im Bereich dessen, was hinzunehmen ist, ist eine Wahl zu treffen über den Gebrauch, der davon zu machen ist, sowie über die Art und Weise, damit umzugehen.“ Zur Konzeption der (reflektierten) *Wahl*, vgl. insgesamt *ibid.*, v.a. 188-230.

<sup>76</sup> Zum Zusammenhang von *Wahl* und *Selbstgesetzgebung*, vgl. *ibid.*, 167. Zum Aspekt der *Selbstgesetzgebung*, vgl. auch insgesamt *ibid.*, 146-156.

<sup>77</sup> *Ibid.*, 66.

<sup>78</sup> *Ibid.*, 229. Vgl. hierzu (und in Abgrenzung zur kantischen Moral) auch *ibid.*, 61: „Was die Moral auf heteronome Weise bewirkte, muss nun zum Gegenstand einer Selbstgesetzgebung werden.“ Vgl. ähnlich schließlich auch *ibid.*, 231.



und bejahenswerten Lebens, was vor dem Hintergrund des „*kluge[n] Eigeninteresse[s]*“ eines Subjekts notwendigerweise das Interesse für Andere mit umfasst“, womit die so verstandene Ethik in der *Philosophie der Lebenskunst* aber ähnliche Konsequenzen wie der kantische kategorische Imperativ zeitigt, und das ausgehend von der Einsicht,

dass jede Egozentrik eine unkluge Engstirnigkeit darstellt, die die Angewiesenheit auf Andere und das Eingebettetsein in die Gesellschaft in ihrer Bedeutung für die Realisierung des individuellen Lebens verkennt.<sup>79</sup>

Vor dem Hintergrund einer dergestalt verstandenen Wahl, die auf einer Aufgeklärtheit des Subjekts über es bedingende Strukturen und Zusammenhänge beruht, die immer nur eine begrenzt selbstbestimmte Wahl sein kann und die in eine reflektierte Selbstgesetzgebung mündet, eröffnet sich in der *Philosophie der Lebenskunst* dann aber die Möglichkeit der individuellen Selbstsetzung und Lebensgestaltung, und das diesseits des autonomen Subjekts der Aufklärung wie auch diesseits von dessen postmoderner Dekonstruktion:

Es handelt sich um den Konflikt zwischen Heteronomie, die keine Illusionen über das Ausmaß möglicher Lebensgestaltung zulässt, und Autonomie, die jedoch keine schrankenlose Selbstverwirklichung meint. Die Heteronomie, die der Autonomie widerspricht, lässt sich [...] nicht negieren; ebenso wenig jedoch die mögliche Autonomie. Eine allgemein gültige Formel für die Lebensführung zwischen diesen Polen gibt es nicht, es gibt nur die Möglichkeit, sich in diesem ‚Zwischen‘ zu bewegen und Erfahrungen darüber zu sammeln, welche Formen der Freiheit lebbar sind und welche nicht.<sup>80</sup>

Damit positioniert die *Philosophie der Lebenskunst* das menschliche Subjekt und dessen Handlungs- und Gestaltungsperspektiven aber schließlich in eben jener Sphäre des *Zwischen*, die im Zuge meiner Einführung herausgearbeitet wurde. Und damit ist überdies auch die elementare Gemeinsamkeit der drei in den vorausgegangenen Betrachtungen untersuchten Ansätze angesprochen, die sich allesamt in *the space between* verorten und die sich allesamt darum bemühen, Wege aus dem neuzeitlich-postmodernen Dilemma aufzuzeigen, indem sie aus unterschiedlichen Perspektiven einem *zwischen neuzeitlichen und postmodernen Konzeptionen vermittelndem Autonomiemodell beziehungsweise Subjektmodell* zum Ausdruck verhelfen, das auch meiner sich anschließenden Untersuchung ausgewählter Werke des britischen Dramas im 20. Jahrhundert als Grundlage dient

---

<sup>79</sup> Ibid., 266 und 165 (Hervorhebung im Referenztext). Zu diesen Überlegungen, vgl. insgesamt ibid., 165-166, 224-226 und 265-271. Zu den in der *Philosophie der Lebenskunst* formulierten Konzeptionen der *Ethik* und der *Moral*, vgl. ibid., 60-71.

<sup>80</sup> Ibid., 117. Vgl. in diesem Kontext insgesamt auch ibid., 113-120 sowie 156: „Die[] Möglichkeit der Selbstkonstituierung [...] bietet sich jedem Individuum, das seine pragmatische Autonomie wahrnimmt.“ Zu einer Auseinandersetzung mit einigen der Konzeptionen der *Philosophie der Lebenskunst*, vgl. auch Heinz, *Die Einheit in der Differenz*, 117-127.

und das sich folgendermaßen prägnant zusammenfassen lässt: „[Das] Subjekt ist *zwischen* totaler Abhängigkeit und vollkommener Eigenständigkeit platziert.“<sup>81</sup>

---

### 3.2 Zu den Handlungs- und Selbstgestaltungsmodellen des britischen Dramas im 20. Jahrhundert

---

Die für meine Arbeit entscheidende Frage, die sich angesichts der bisherigen Überlegungen nun stellt und die sich bereits gegen Ende meiner Betrachtungen zur Identitätsthematik angedeutet hat, ist die Frage danach, wie sich die verschiedenen Autonomiemodelle in den unterschiedlichen Phasen des britischen Dramas im 20. Jahrhundert manifestieren. Denn wie in den einführenden Bemerkungen der vorliegenden Untersuchung dargestellt wurde, repräsentiert die Dimension persönlicher Identität und menschlicher Selbst- und Lebensgestaltung eine zentrale Problemstruktur dieses Dramas. Und im Zusammenhang damit kommt (wie dargelegt) dem Einzelnen die Aufgabe der Formgebung seines Daseins zu, und das nicht zuletzt durch eine nicht im kantischen Sinne zu verstehende Selbstsetzung und Selbstgesetzgebung, die sich wiederum idealerweise an der Vorstellung der *integrierten Persönlichkeit* orientiert, welche den eigenen Bedürfnissen den ihnen angemessenen Raum gibt und welche zugleich den Blick auf Andere und das je eigene Umfeld nicht vernachlässigt.<sup>82</sup> Das **Streben nach Selbstsetzung und Identitätskonstituierung** ist dem Handeln der figuralen Subjekte in den im Folgenden zu untersuchenden dramatischen Werke des 20. Jahrhunderts dabei in vielfältiger Weise eingeschrieben, die letztlich alle darum bemüht sind, dem eigenen Leben gestaltend Form zu geben.

In diesem Kontext (und bevor auf die spezifischen Manifestationen der verschiedenen Autonomiemodelle im britischen Drama eingegangen werden kann) ist allerdings zunächst auf drei eng miteinander zusammenhängende Aspekte hinzuweisen, die sich mit dem Streben der *dramatis personae* nach der Gestaltung eines schönen und bejahenswerten Lebens verbinden. So zeigt sich *erstens*, dass diese in ihren Gestaltungsbemühungen häufig eine Vorstellung der eigenen Autonomie und Handlungsmächtigkeit zugrunde legen, denn die bislang herausgearbeiteten Befunde bezüglich der Möglichkeiten und insbesondere *Begrenzungen* menschlichen Handelns angesichts von nicht zuletzt sprachlichen, diskursiven oder insgesamt kulturellen Strukturen und

---

<sup>81</sup> Jürgen Straub, „Identität,“ in: Friedrich Jaeger und Burkhard Liebsch (Hgg.), *Handbuch der Kulturwissenschaften, Band 1: Grundlagen und Schlüsselbegriffe* (Stuttgart, Weimar, 2004), 277-303, 290 (Hervorhebung im Referenztext). Vgl. hier ähnlich Zima, *Theorie des Subjekts*, wo das Subjekt „als autonome, produktive und als unterworfen, zerfallene Instanz“ (87) beschrieben wird.

<sup>82</sup> Vgl. in diesem Kontext erneut auch Schmid, *Philosophie der Lebenskunst*: „Lebensführung [...] [bedeutet], anhand einer Richtschnur, einer gewählten Regel, eines Grundsatzes, eines regierenden Prinzips einen *Zusammenhang des Lebens* zu bilden, beständig und nachhaltig die unterschiedlichen und widersprüchlichen Bestandteile des Lebens miteinander zu verknüpfen und dem Ganzen Gestalt zu geben“ (120; Hervorhebung im Referenztext).

Zusammenhängen repräsentieren letztlich *theoretische* Einsichten, die nicht zwangsläufig in eine habitualisierte Haltung des Einzelnen innerhalb von dessen *performativem* Lebensvollzug übergehen müssen und dies wohl auch nur dann tun, wenn sich der Einzelne in (problem-)bewusster Weise und im Sinne einer reflektierten Lebenskunst sich selbst und seiner Umwelt zuwendet. Anders formuliert, ändert das theoretisch erschließbare Wissen um die mannigfaltige Eingebundenheit des Subjekts in den meisten Fällen wohl nichts daran, dass sich dieses „in der Ideologie, die es *unbewußt* lebt, frei und autonom wähnt“<sup>83</sup> beziehungsweise wähnen mag. Die Eingebundenheit des figuralen Subjekts bedeutet indes *zweitens*, dass dessen Bemühen um Selbst- und Lebensgestaltung keinen notwendigerweise erfolgreichen Prozess darstellt,<sup>84</sup> eine Konstellation, die in vielen Werken des *New English Drama* in den Mittelpunkt des dramatischen Geschehens auf der Bühne rückt und die im Drama um 1900 allerdings aufgrund von dessen Treue zum neuzeitlichen Dramenmodell häufig genug marginalisiert wird. Aus dieser Perspektive erscheint das im vorausgegangenen Kapitel erarbeitete Identitätsproblem aber *drittens* schließlich als Autonomie- beziehungsweise als Handlungs- und Gestaltungsproblem, indem sich das Subjekt innerhalb von es bedingenden Strukturen mit nur begrenzten Möglichkeiten darum zu bemühen hat, der Aufgabe der Selbstsetzung gerecht zu werden:

Das Individuum kann [...] selbst darüber entscheiden, welcher Gebrauch von den Strukturen gemacht werden soll, die ihm sozial und linguistisch zur Verfügung gestellt sind. [...] Dieses individuelle Subjekt ist damit selbstmächtig in seinem Gebrauch von Strukturen, nicht aber in seiner Selbstsetzung als Selbsterzeugung und einer daraus resultierenden totalitären Kontrolle über die Bedingungen und den Rahmen dieses Gebrauchs.<sup>85</sup>

Als grundlegendes Problem, das den Zusammenhang von Identität und Autonomie gleichsam überspannt und anhand dessen die Begrenztheit menschlicher Gestaltungsmacht konkret und augenfällig wird, offenbart sich anhand der Figuren in den Dramen des 20. Jahrhunderts bei hinreichender Abstraktion wiederum das potenziell jederzeit mögliche Divergieren von inneren Bedürfnissen einerseits und externen wie internen Strukturen und Zusammenhängen andererseits, welche ausgangs meiner Überlegungen zur Identitätsthematik als identitätsrelevante und zugleich autonomiebegrenzende Faktoren herausgearbeitet wurden und in welche die Figuren in vielfältiger Weise eingebunden sind. Das bedeutet, dass sich das im Kontext der Sorgestruktur beschriebene *allgemeine Bedürfnis* danach, dem eigenen Leben gestaltend eine bejahenswerte Form zu geben, als eine je spezifische und *individuelle Bedürfnisstruktur* manifestiert, die wiederum aus internalisierten soziokulturellen Präformierungen und Erwartungshaltungen wie auch aus mehr

---

<sup>83</sup> Zima, *Theorie des Subjekts*, 242.

<sup>84</sup> Vgl. in diesem Kontext auch Straub, „Identität“, wo darauf verwiesen wird, dass selbst die Voraussetzung der Selbstreflexion letztlich nicht zwangsläufig zu einem guten Leben führen muss, und das angesichts einer Vielzahl von den Einzelnen unhintergebar bedingenden Faktoren (vgl. 289).

<sup>85</sup> Heinz, *Die Einheit in der Differenz*, 110-111.

oder weniger selbstgesetzten Handlungs- und Gestaltungsprämissen resultiert. Und diese spezifische individuelle Bedürfnisstruktur kann potenziell mit den existenziellen Voraussetzungen des eigenen Daseins in Konflikt geraten, konkret mit den soziokulturellen Zusammenhängen oder auch mit den kognitiven, affektiven oder körperlichen Voraussetzungen des Lebens, die der Formgebung dieses Lebens immer wieder aufs Neue Grenzen setzen. Das dergestalt beschriebene Problem einer möglichen Diskrepanz zwischen individueller Erwartungshaltung und existenzieller Ermöglichung, zwischen Affektstruktur und Lebensverlauf, zwischen anvisiertem Lebensentwurf und konkret realisiertem Potenzial, zwischen (um es in den Worten von Heideggers *Sein und Zeit* zu formulieren) Entwurf, Geworfenheit und Verfallen, stellt mithin die wohl fundamentale Problematik der *dramatis personae* wie im Übrigen auch des Menschen innerhalb der kulturellen Formationen der Moderne und Postmoderne insgesamt dar, die das Leben von einer Vorgabe zu einer je individuell zu lösenden Aufgabe haben werden lassen. Diese Diskrepanz ist es aber auch, die in Verbindung mit der *Sorge um sich* angesichts der Endlichkeit des Daseins den entscheidenden Anstoß dafür darstellt, sich immer wieder darum zu bemühen, dem Leben im Einklang mit den eigenen Bedürfnissen und Prämissen eine schließlich bejahenswerte Form zu geben.<sup>86</sup>



Diese Bemühungen der Figuren werden in den beiden Phasen des britischen Dramas im 20. Jahrhundert nun allerdings unterschiedlich umgesetzt, und das vor dem Hintergrund **differentier Handlungs- und Gestaltungsmodelle**. Für das Drama um 1900 offenbart sich dabei ein Handlungsmodell, das in der Tradition neuzeitlicher Autonomiekonzeptionen steht und das sich letztlich dem neuzeitlichen Dramenmodell verpflichtet sieht, indem es von einer *weitreichenden Handlungs- und Gestaltungsmacht der agierenden Figuren* ausgeht, denen es innerhalb des Bühnengeschehens (scheinbar) gelingt, ihr Leben nach eigenen Vorstellungen weitgehend autonom zu gestalten. Demgegenüber implementiert das *New English Drama* in sehr viel problembewussterer Weise das vermittelnde Autonomie- beziehungsweise Subjektmodell, wie es in den vorausgegangenen Betrachtungen herausgearbeitet wurde. Dieses manifestiert sich in den Dramen der Nachkriegszeit konkret in Form eines Handlungs- und Gestaltungsmodells, das sich zwischen den Vorstellungen des autonomen wie auch des heteronom konzipierten Subjekts verortet und das insbesondere vom Bewusstsein der unhintergehbaren Begrenzungen allen menschlichen Tuns zeugt<sup>87</sup> – und dieses Modell, das vom *nur eingeschränkt handlungs-, gestaltungs- und selbstmächtigen*

---

<sup>86</sup> Für diese Überlegungen zur Sorgestruktur, zur Endlichkeit oder auch zu verschiedenen identitäts- und autonomierelevanten Faktoren, vgl. die Überlegungen in Kapitel 2.2 meiner Arbeit.

<sup>87</sup> Das heißt das britische Nachkriegsdrama dekonstruiert das figurale Subjekt auch nicht völlig, wie dies in Zimas *Theorie des Subjekts* tendenziell für den postmodernen Roman diagnostiziert wird: „Der Hauptaktant des [...] postmodernen Romans ist häufig ein Pseudosubjekt [...], das jegliche Autonomie eingebüßt hat und blindlings einem [...] Determinismus gehorcht“ (85). Eine gewisse Sonderstellung nimmt in mei-

gen *Subjekt* ausgeht, dem sich innerhalb bestimmter Strukturen und Zusammenhänge im performativen Lebensvollzug gleichwohl Freiräume des Handelns eröffnen, bildet schließlich auch die im Rahmen meiner Arbeit zugrunde gelegte Konzeption.

Aufschlussreich für die vom Drama der Jahrhundertwende sowie vom *New English Drama* vertretenen Handlungsmodelle erweisen sich vor allem die jeweiligen Dramenenden und die sich dort manifestierenden Schicksale der Figuren, welche die verschiedenen Werke ihren Figuren zuteilwerden lassen. So ermöglicht (um dies anhand eines kurzen und aussagekräftigen Vergleiches exemplarisch zu verdeutlichen) George Bernard Shaws *Mrs Warren's Profession* der Protagonistin Vivie Warren am Ende des Stückes ein Dasein im (vermeintlichen) Einklang mit eigenen Vorstellungen von einem gelingenden Leben, und das allerdings unter weitgehender Marginalisierung von sich im Inhalt gleichwohl implizit abzeichnenden Problemlagen, die sich für Vivie aus dem von ihr gewählten Lebensentwurf ergeben dürften. Dem steht wiederum Ruths Situation am Ende von Harold Pinters *The Homecoming* gegenüber, wo sich zwar einerseits sicherlich die Perspektive eines Daseins in begrenzter Übereinstimmung mit eigenen Bedürfnissen und Prämissen abzeichnet, wo der zukünftige Lebensweg aber andererseits unausweichlich in präexistente Zusammenhänge und Strukturen eingebettet ist.<sup>88</sup> Wie dieser Vergleich aber auch illustriert, resultiert aus der größeren inhaltlichen Bewusstheit des *New English Drama* im Hinblick auf derartige Zusammenhänge und Strukturen für die Figuren nicht nur eine formal deutlich eingeschränkere Handlungs- und Gestaltungsperspektive; vielmehr zeichnet sich am Horizont auch immer die Möglichkeit des figuralen Scheiterns im Versuch der Selbst- und Lebensgestaltung ab, womit sich das britische Nachkriegsdrama an dieser Stelle aber in der Sphäre des *Zwischen* verortet: zwischen Möglichkeit und Begrenzung, zwischen einer erfolgreichen Formgebung des Lebens und dem Misslingen aller Gestaltungsbestrebungen. Vor diesem Hintergrund kann dem Nachkriegsdrama jedoch einerseits die ästhetische Vermittlung von dramatischer Form und dramatischem Inhalt gelingen, die den Werken aus der Phase der Erneuerung des britischen Dramas um 1900 angesichts neuzeitlicher Konzeptionen vom autonomen Subjekt verwehrt bleiben musste, und das durch seine problembewusste Auseinandersetzung mit der Kategorie individuellen Handelns, in der sich letztlich (wie bereits herausgearbeitet) die Dimensionen des Dramenästhetischen (Form-Inhalt-Gefüge) und des Lebensweltlichen (Identitäts-

---

ner Arbeit hier Howard Barkers *Seven Lears* ein, auf das in Kapitel 9.1 näher einzugehen sein wird. Vor dem Hintergrund der obigen Überlegungen lässt sich das Dramenmodell des *New English Drama* im Übrigen auch im Sinne einer *signifikant zugespitzten Interaktion von mehr oder weniger handlungs- und gestaltungsmächtig konzipierten figuralen Subjekten* formulieren. Zum Aspekt der *Signifikanz*, vgl. die dramentheoretischen Überlegungen im Zuge der Auseinandersetzung mit *The Homecoming* in Kapitel 7 meiner Arbeit. Überlegungen zur dramentheoretischen Verortung des *New English Drama* (insbesondere vor dem Hintergrund des dort implementierten Handlungsmodells) werden auch angestellt in Hubert Zapf, *Das Drama in der abstrakten Gesellschaft: Zur Theorie und Struktur des modernen englischen Dramas* (Tübingen, 1988), v.a. 28-52.

<sup>88</sup> Zu diesen Überlegungen, vgl. ausführlich Kapitel 5 (*Mrs Warren's Profession*) sowie Kapitel 7 (*The Homecoming*) meiner Arbeit.

thematik) schneiden.<sup>89</sup> Und es befindet sich andererseits (wie anhand der Ansätze Reckwitz‘, Ermarths und Schmidts deutlich wird) schließlich auch im Einklang mit unserer Erfahrungswelt unter den Bedingungen der modernen und postmodernen kulturellen Ordnung, innerhalb derer sich das *Leben als Aufgabe* zwischen den beiden Polen der Autonomie und der Heteronomie abspielt. Bevor allerdings diesen Überlegungen zum britischen Gegenwartsdrama anhand ausgewählter Werke nachgegangen werden kann, sind mit *A Woman of No Importance* und *Mrs Warren’s Profession* im Folgenden zunächst zwei Stücke aus der Zeit um 1900 näher zu betrachten, und hier nicht zuletzt auch die Widersprüchlichkeiten, die sich in diesen beiden Dramen angesichts der ihnen immanenten neuzeitlichen Vorstellungen vom figuralen Subjekt manifestieren.

---

<sup>89</sup> Vgl. hierzu die abschließenden Anmerkungen in Kapitel 1 meiner Arbeit.

---

## **DRAMENANALYSEN**

---

---

IDENTITÄT UND AUTONOMIE

IM *DRAMA DER JAHRHUNDERTWENDE*

---



Durch eben das Anhängen an diese oder jene Form,  
die er lieb gewonnen, leidet auch unser Theater,  
das von der einmal bestimmten Manier, der sich die  
heterogensten Elemente fügen müssen, nicht abweicht.

E. T. A. Hoffmann. *Die Elixiere des Teufels*

**D**ass sich das englische Drama im 18. und 19. Jahrhundert mehrheitlich in einem ästhetisch beklagenswerten Zustand befand, ist weithin bekannt. Ein wichtiger Grund hierfür ist sicherlich die bemerkenswerte Dominanz von Bühnenwerken mit einem ausgeprägten Hang zu Sentimentalität und Melodramatik sowie zur literarischen Implementierung simplifizierter und stereotyp wiederholter soziomoralischer Konventionen des beherrschenden kulturellen Diskurses. Aus der solchermaßen beschreibbaren formalen wie inhaltlichen Gleichförmigkeit und Konventionalität eines vornehmlich am Kriterium der Publikumswirksamkeit orientierten kommerziellen Londoner Theaterwesens vermochte sich das englische Drama erst Ende des 19. Jahrhunderts zu befreien, und das insbesondere mit den Werken Oscar Wildes und George Bernard Shaws,<sup>1</sup> Werken, denen grundsätzlich das (freilich verschieden ausgeprägte und keinesfalls immer erfolgreiche) Bemühen um Distanzierung von einigen der überkommenen viktorianischen Normierungen des Dramatischen und des Soziokulturellen gemein ist.

Auf den ersten Blick scheinen allerdings eher die Unterschiede zwischen dem Drama Wildes und dem Drama Shaws zu überwiegen. Besonders auffällig ist dabei zunächst das Gegenüber einer dandyhaft-ästhetizistischen Haltung wildescher Couleur einerseits und einer didaktisch-gesellschaftsbezogenen Perspektive shawscher Provenienz andererseits:<sup>2</sup>

No artist has ethical sympathies. An ethical sympathy in an artist is an unpardonable mannerism of style.<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> Zu diesen theater- und dramengeschichtlichen Kontexten, vgl. beispielsweise Gāmini Salgādo, *English Drama: A Critical Introduction* (London, 1980), 162-183; Peter Paul Schnierer, *Modernes englisches Drama und Theater seit 1945: Eine Einführung* (Tübingen, 1997), 18-20; Walter Kluge, „Das Theater der ‘Nineties,“ in: Manfred Pfister und Bernd Schulte-Middelich (Hgg.), *Die ‘Nineties: Das englische Fin de siècle zwischen Dekadenz und Sozialkritik* (München, 1983), 275-294, 275-279; Paul Goetsch, „Das Drama im Umbruch,“ in: ders. (Hg.), *Englische Literatur zwischen Viktorianismus und Moderne* (Darmstadt, 1983), 147-151; Kerry Powell, *Oscar Wilde and the Theatre of the 1890s* (Cambridge et al., 1990), 60-72 sowie Jan McDonald, „Shaw and the Court Theatre,“ in: Christopher Innes (Hg.), *The Cambridge Companion to George Bernard Shaw* (Cambridge et al., 1998), 261-282.

<sup>2</sup> Vgl. hierzu auch David J. Gordon, „Shavian Comedy and the Shadow of Wilde,“ in: Christopher Innes (Hg.), *The Cambridge Companion to George Bernard Shaw* (Cambridge et al., 1998), 124-143, 126 und 128.

<sup>3</sup> Oscar Wilde, *The Picture of Dorian Gray* (London et al., 2003 [1891]), 3.

Dramatic power is used to force the spectator to face unpleasant facts.<sup>4</sup>

Daraus resultieren indes nicht nur Differenzen in der äußeren Form des sprachlichen Ausdrucks oder auch durchaus Gegensätze in der innerhalb der Werke deutlich werdenden Ernsthaftigkeit in der Auseinandersetzung mit einer Vielzahl an Themenbereichen wie viktorianischer Moral, diskursiven Rollenerwartungen oder weiblicher Identitätskonstituierung, sondern zudem (und ineins damit) prinzipiell divergierende Antworten auf die Frage nach dem Verhältnis der Werke zu den soziokulturellen Bedingungen der Zeit: verhalten sich die Stücke Shaws hier explizit und unmissverständlich kritisch, so wirkt die Haltung der (Gesellschafts-)Dramen Wildes bei aller ihnen eingeschriebenen Kritik sehr viel bedeckter und letztlich ambivalenter. Das jedoch lässt sich letztlich möglicherweise auch auf unterschiedliche theoretische Grundpositionen zurückführen, indem der nicht zuletzt in *Mrs Warren's Profession* deutlich werdende reformerische Objektivitätsanspruch eher einem aufklärerischen Erbe verpflichtet scheint, während der spielerische Charakter von insbesondere *The Importance of Being Earnest* einige Ansatzpunkte eines gar postmodern anmutenden Problemverständnisses offenbart.<sup>5</sup>

Daneben weisen die Stücke Wildes und Shaws aber auch einige fundamentale Gemeinsamkeiten auf, und hier ist zunächst deren bereits erwähntes und im Vergleich zu anderen Bühnenwerken der Zeit sehr viel problembewussteres und überwiegend reflektiertes Verhältnis zu soziokulturellen Bedingungen und dramenästhetischen Vorgaben ihrer Zeit zu nennen, das sich bei allen Unterschieden gleichwohl in beiden *Œuvres* abzeichnet und das sich für den Bereich des Soziokulturellen vor allem in der Auseinandersetzung mit der *gender*-Dimension und mit den damit eng verbundenen Fragestellungen nach (überwiegend weiblicher) Lebensgestaltung und nach menschlicher Autonomie manifestiert. Für das Verhältnis zu zeitgenössischen dramatischen Konventionen wiederum lässt sich sowohl im Werk Shaws als auch im Werk Wildes ein Zusammenspiel von Kontinuität und Veränderung diagnostizieren, indem neben gewissen (und unzweifelhaft signifikanten) Neuerungen wie dem shawschen Diskussionsdrama oder der wilde-schen dandyhaften Komödie sowie der verstärkt kritisch ausgeprägten Auseinandersetzung mit den genannten und sich im Inhalt niederschlagenden Aspekten durchaus auch gängige Muster des spätviktorianischen Dramenumfeldes wie beispielsweise Gattungsmerkmale des *problem play* (*Mrs Warren's Profession*) und des Melodramas (*A Woman of No Importance*) sowie (in mehreren Stücken) schematische Figurencharakterisierungen wie die der *fallen woman* oder der *new woman* aufgegriffen werden.<sup>6</sup> Und ein derartiger Einfluss der Bühnentradition dokumentiert sich bei al-

---

<sup>4</sup> George Bernard Shaw, „Plays Unpleasant“ (1898), in: *The Complete Prefaces of Bernard Shaw*, hg. von Paul Hamlyn Ltd (London, 1965), 716-727, 726.

<sup>5</sup> Zur letztgenannten Differenz, vgl. auch Gordon, „Shavian Comedy“, 139-140. Vgl. hierzu und zu einer detaillierteren Analyse von *The Importance of Being Earnest* auch Kapitel 8.1 meiner Arbeit.

<sup>6</sup> Zu einigen der vorausgegangenen Überlegungen zu Charakteristika der Werke Wildes und der Werke Shaws sowie zu deren Verhältnis zueinander wie auch zum Drama ihrer Zeit, vgl. u.a. Gordon, „Shavian Comedy“; Salgado, *English Drama*, 176-183; Norbert Kohl, *Oscar Wilde: Das literarische Werk zwischen Provokation und Anpassung* (Heidelberg, 1980), 333-441 und 507-520; Powell, *Oscar Wilde and the Theatre of the*

ler Innovationsfreude in den Stücken der beiden Dramatiker auch in deren Treue zu neuzeitlichen Handlungs- und Dramenmodellen und zum diesen zugrunde gelegten Leitgedanken des autonomen Subjekts. Aus dem damit verbundenen Fehlen einer Vermittlungsleistung zwischen individuellem Handlungs- und Gestaltungsanspruch einerseits sowie vielfältigen soziokulturell-existenziellen Begrenzungen andererseits ergibt sich für die in meiner Arbeit besprochenen Werke *A Woman of No Importance*, *The Importance of Being Earnest* und *Mrs Warren's Profession* letztlich zwangsläufig das für das Drama der Jahrhundertwende so charakteristische Divergieren von dramatischem Inhalt und innerer dramatischer Form.

---

1890; Bernd Lenz, „Oscar Wilde: Der Ästhet als sozialer Rebell,“ in: Manfred Pfister und Bernd Schulte-Middelich (Hgg.), *Die Nineties: Das englische Fin de siècle zwischen Dekadenz und Sozialkritik* (München, 1983), 316-341; Arthur Ganz, *George Bernard Shaw* (London, Basingstoke, 1983), 68-76; Jürgen Wolter, „Bernard Shaws Bedeutung für das englische Drama,“ in: Heinz Kosok (Hg.), *Drama und Theater im England des 20. Jahrhunderts* (Düsseldorf et al., 1980), 41-53 sowie Raimund Schäffner, „Shaw, George Bernard,“ in: Eberhard Kreutzer und Ansgar Nünning (Hgg.), *Metzler Lexikon englischsprachiger Autorinnen und Autoren: 631 Porträts. Von den Anfängen bis in die Gegenwart* (Stuttgart, Weimar, 2002), 520-522.

#### 4. Oscar Wildes *A Woman of No Importance*: Zum Verhältnis von individuellem Absolutheitsanspruch und soziokultureller Präformierung

---

„I feel I cannot – never, never!” she echoed.

Thomas Hardy. *Tess of the D’Urbervilles*

Die Rezeption von *A Woman of No Importance* (1893), Oscar Wildes zweitem Gesellschaftsdrama, dem bis heute verhältnismäßig wenig literaturkritische Aufmerksamkeit zuteilwurde, ist von gegensätzlichen Bewertungen geprägt, und dies sowohl bezüglich der Frage nach dessen künstlerischer Eigenständigkeit als auch hinsichtlich qualitativer Beurteilungen des Stückes.<sup>1</sup> Letzteres mag wohl vor allem damit zusammenhängen, dass sich dieses Drama in seinem Aufbau durch eine gewisse **Widersprüchlichkeit und Inhomogenität** auszeichnet, indem es zwischen einem komödienhaft-dandyhaften Grundton einerseits und einer durch melodramatische Konventionen und puritanische Haltungen belasteten Ernsthaftigkeit in der Auseinandersetzung mit seinem Gegenstand andererseits schwankt. Unabhängig von den nicht zu leugnenden strukturellen Schwächen zeitigt die Perspektive größerer Ernsthaftigkeit allerdings auch Konsequenzen für die Auseinandersetzung mit zeitgenössischen soziokulturellen

---

<sup>1</sup> Zitiert wird nach folgender Ausgabe: Oscar Wilde, *A Woman of No Importance* (1893), in: *Collins Complete Works of Oscar Wilde*, hgg. von HarperCollinsPublishers (Glasgow, 52003), 465-514. Die Bewertungen des Verhältnisses von *A Woman of No Importance* zu dramatischen Traditionen und Konventionen erstrecken sich von der Betonung des (angeblich) primär Imitativen (vgl. Kerry Powell, *Oscar Wilde and the Theatre of the 1890s* [Cambridge et al., 1990], v.a. 55-56, 71-72 und 141-143) bis hin zum weitgehend innovativen Charakter des Stückes, der sich hinter der Fassade des Überlieferten und Melodramatischen verberge (vgl. Sos Eltis, *Revising Wilde: Society and Subversion in the Plays of Oscar Wilde* [Oxford et al., 1996], v.a. 4-5, 25-26 und 95-96 sowie Katharine Worth, *Oscar Wilde* [London, Basingstoke, 1983], 124-125). Angemessen scheint an dieser Stelle eine Bewertung, die zwischen beiden Extrempositionen vermittelt und die den Einfluss zeitgenössischer dramatischer Konventionen nicht leugnet, gleichzeitig aber auch die kreative Distanzierung von diesen und von moralischen und kulturellen Konzeptionen des Viktorianismus betont (vgl. hierzu auch Norbert Kohl, *Oscar Wilde: Das literarische Werk zwischen Provokation und Anpassung* [Heidelberg, 1980], 32-33 und 406-409), die eine Art prägenden Subtext beziehungsweise das kulturelle und moralische Substrat der Melodramen der Zeit bilden. Anders ließe sich die spezifische Rezeptionsgeschichte des Stückes auch nicht erklären, dem (im Verhältnis zum weit eigenständigeren *The Importance of Being Earnest*) eine eher bescheidene Aufmerksamkeit zuteilwurde, das jedoch (im Unterschied zum Großteil der hochkonventionellen Dramen der Jahrhundertwende) nicht gleichsam ineins mit dem Verschwinden von der zeitgenössischen Bühne unmittelbar der Vergessenheit anheimfiel. Zum Verhältnis der Dramen Wildes zu dramatischen Konventionen und Prätexten insgesamt, vgl. Powell, *Oscar Wilde and the Theatre of the 1890s* sowie Therese Fischer-Seidel, „Oscar Wilde: Ästhetizismus und Popularität“, *Germanisch-Romanische Monatsschrift*, 38 (1988), 429-443. Auch die qualitativen Werturteile variieren stark, sprechen sie doch einerseits von *A Woman of No Importance* als einem der bedeutendsten Dramen Wildes oder gar des 19. Jahrhunderts, andererseits aber von einem weniger gelungenen Werk (vgl. hierzu Powell, *Oscar Wilde and the Theatre of the 1890s*, 3 und 55). Und auch hier scheint mit Blick auf die eben erwähnte Rezeptionsgeschichte ein Urteil zwischen beiden Polen nahezuliegen. Zur relativen Vernachlässigung von *A Woman of No Importance* durch die Literaturkritik, vgl. u.a. *ibid.*, 55 sowie Worth, *Oscar Wilde*, 124 und 188.

Bedingungen und mit der Dimension menschlicher Selbst- und Lebensgestaltung, denn anders als in *The Importance of Being Earnest* werden lebensweltliche Problemlagen nicht vollständig in der Komödienform aufgelöst, sondern in ihrer existenziellen Tragweite für den Einzelnen deutlich.<sup>2</sup> Im Rahmen dieser Voraussetzungen findet die Frage nach persönlicher Identität und menschlicher Autonomie in *A Woman of No Importance* ihren Niederschlag als Frage nach den Möglichkeiten individueller Selbst- und Lebensgestaltung (vor allem der Frauenfiguren) angesichts soziokultureller, präskriptiv-restriktiver Präformierungen, das heißt angesichts dominierender zeitgenössischer moralischer Konzeptionen sowie gesellschaftlicher Konventionen und Rollenmuster.<sup>3</sup> Innerhalb des beschriebenen Spannungsfeldes lassen die *dramatis personae* unterschiedliche Haltungen erkennen, wobei sich hier einerseits ein Lebensansatz existenziellen Tiefgangs und eine Perspektive weitgehend haltloser Oberflächlichkeit gegenüberstehen sowie andererseits ein absoluter Anspruch hinsichtlich des eigenen Lebensentwurfs und eine allerdings nur angedeutete Vermittlung des individuellen Bestrebens mit kulturellen Bedingungen. Entscheidend für meine Argumentation ist nun aber, dass der Anspruch der Absolutheit und somit ein umfassendes Handlungs- und Selbstgestaltungsmodell vom Stück letztlich formal affirmiert werden, was allerdings (wie zu zeigen sein wird) vor dem Hintergrund implizit eingearbeiteter inhaltlicher Problemlagen äußerst problematisch erscheint. Dementsprechend weist *A Woman of No Importance* eben jene zeitgenössische Signatur auf, die in den einführenden Überlegungen meiner Arbeit als ein Divergieren von Form und Inhalt im Drama um 1900 beschrieben wurde, wie sich das Stück überhaupt als das Ergebnis einer Phase literarisch-historischen Übergangs<sup>4</sup> zu erkennen gibt, indem es in seiner spezifischen Thematik, der Problematisierung des Verhältnisses von Individuum und Gesellschaft und hiermit zusammenhängend der Krise menschlicher Identität, teilweise schon über seine Zeit hinaus- und auf die (literarische) Moderne vorausweist,<sup>5</sup> strukturell allerdings noch stark dieser und der (dramatischen) Tradition verhaftet bleibt, und das nicht nur durch das Divergieren von Form und Inhalt, sondern zudem durch den bereits angedeuteten prägenden Einfluss von (vor allem melodramatischen) Konventionen des 19. Jahrhunderts.

---

<sup>2</sup> Zu *The Importance of Being Earnest*, vgl. Kapitel 8.1 meiner Arbeit.

<sup>3</sup> Vgl. hierzu auch den Ansatz der Studie Norbert Kohls.

<sup>4</sup> Vgl. Bernd Lenz, „Oscar Wilde: Der Ästhet als sozialer Rebell“, in: Manfred Pfister und Bernd Schulte-Middelich (Hgg.), *Die 'Nineties: Das englische Fin de siècle zwischen Dekadenz und Sozialkritik* (München, 1983), 316-341, 334 und 336. Zu den 1890er Jahren als Phase des Übergangs und Umbruchs, vgl. auch (in demselben Sammelband) Manfred Pfister und Bernd Schulte-Middelich, „Die 'Nineties in England als Zeit des Umbruchs: Versuch eines sozialgeschichtlichen und literaturhistorischen Aufrisses“, 9-34; Bernd Schulte-Middelich, „The Other Victorians: Viktorianismus und sexuelle Revolution“, 115-146; (unter Fokussierung auf das Drama) Walter Kluge, „Das Theater der 'Nineties“, 275-294 sowie schließlich auch Paul Goetsch, „Das Drama im Umbruch“, in: ders. (Hg.), *Englische Literatur zwischen Viktorianismus und Moderne* (Darmstadt, 1983), 147-151.

<sup>5</sup> Vgl. Kohl, *Das literarische Werk zwischen Provokation und Anpassung*, 408 und 507. Zum Element der Moderne und zum Verhältnis von Tradition und Moderne in den Dramen Wildes, vgl. auch u.a. Worth, *Oscar Wilde*, 3-6 und 188 sowie Regenia Gagnier, „Wilde and the Victorians“, in: Peter Raby (Hg.), *The Cambridge Companion to Oscar Wilde* (Cambridge, 1997), 18-33.



Betrachtet man den **Aufbau von *A Woman of No Importance*** nun allerdings genauer, so zeigt sich, dass dieses Stück neben dem Melodramatischen noch weitere (zeittypische) Gattungsmerkmale aufweist, so unter anderem Charakteristika des *society play* (durch seine Konstruktion eines von Figuren aus der sozialen Oberschicht getragenen leichten und unterhaltsamen *plots* unter Verzicht auf eine „tiefere ethische Problematik“) und des *problem play* (durch seine grundlegendere Thematisierung einer „von den sozialen Konventionen nicht schlüssig beantwortete[n] Frage“<sup>6</sup> aus dem Bereich der Sexualmoral). Prägend für das Stück ist allerdings eine innere Inhomogenität, die aus dem Gegenüber von komödienhaft-dandyhaftem Grundton einerseits und einer größeren existenziellen Ernsthaftigkeit andererseits resultiert und somit nicht zuletzt aus dem Nebeneinander von Gattungsmerkmalen des *society play* und des *problem play*. Erstgenannte Dimension der Leichtigkeit, die an *The Importance of Being Earnest* erinnert,<sup>7</sup> kommt hierbei in der Konversation der aristokratischen Figuren sowie durch die Dandyfiguren Mrs. Allonby und Lord Illingworth zum Ausdruck: „One should never take sides in anything, Mr. Kelvil. Taking sides is the beginning of sincerity, and earnestness follows shortly afterwards, and the human being becomes a bore“ (471). Die letztgenannte und sehr viel ernsthaftere Ausprägung der Dialoge wiederum manifestiert sich vor allem in den Ereignissen um Mrs. Arbuthnot sowie in Hesters Ausführungen: „With all your pomp and wealth and art you don’t know how to live“ (483). Wie durch eine Linse gebündelt, erscheint das Nebeneinander dieser beiden sich durch das Drama ziehenden Strukturelemente, die (wie im weiteren Verlauf meiner Überlegungen noch herauszuarbeiten sein wird) zugleich unterschiedliche Lebenshaltungen („views of life“ [482]) repräsentieren, in folgender Passage:

LADY HUNSTANTON: Ah! We women should forgive everything, shouldn’t we, dear Mrs. Arbuthnot? I am sure you agree with me in that.

MRS. ARBUTHNOT: I do not, Lady Hunstanton. I think there are many things women should never forgive.

LADY HUNSTANTON: What sort of things?

MRS. ARBUTHNOT: The ruin of another woman’s life. [...]

---

<sup>6</sup> Kluge, „Das Theater der ’Nineties,“ 285 und 286. Zum *problem play* und *society play* insgesamt, vgl. *ibid.*, 284-288. Zum Typus des *problem play*, vgl. auch Henry F. Salerno, „The Problem Play: Some Aesthetic Considerations“ (1968), in: Paul Goetsch (Hg.), *Englische Literatur zwischen Viktorianismus und Moderne* (Darmstadt, 1983), 183-196. Zum Element des *problem play* in *A Woman of No Importance*, vgl. Andreas Höfele, „Wilde, Oscar,“ in: Eberhard Kreutzer und Ansgar Nünning (Hgg.), *Metzler Lexikon englischsprachiger Autorinnen und Autoren: 631 Porträts. Von den Anfängen bis in die Gegenwart* (Stuttgart, Weimar, 2002), 621-623, 622. Vgl. demgegenüber allerdings Kohl, *Das literarische Werk zwischen Provokation und Anpassung*, 405, wo eher die Distanz zum *problem play* betont wird.

<sup>7</sup> Wenngleich diese komödienhafte und dandyhafte Dimension hier nicht ganz so elaboriert wirkt wie in *The Importance of Being Earnest*.

LADY HUNSTANTON: Ah! Those things are very sad, no doubt, but I believe there are admirable homes where people of that kind are looked after and reformed, and I think on the whole that the secret of life is to take things very, very easily. (497)

Diese Stelle macht allerdings auch deutlich, dass ein Gegenüber von superfizieller Leichtigkeit und existenzieller Ernsthaftigkeit nicht schon *an sich* und notwendigerweise Dissonanzen im Aufbau des Stückes hervorbringt. Vielmehr könnte die dramatisch gelungene Umsetzung von Problemlagen lebensweltlicher Tragweite die kritische Aufmerksamkeit auf das gehaltlose Leben der viktorianischen Aristokratie oder auf die artifizielle Oberflächlichkeit der Dandyfiguren lenken. Als entscheidendes Problem erweist sich hier jedoch, dass die grundlegende Auseinandersetzung mit lebensweltlichen Themen in *A Woman of No Importance* zeitweise mit einer puritanischen Weltsicht und mit melodramatischen Elementen durchsetzt ist, und erst hieraus ergibt sich letztlich die Inhomogenität dieses Dramas.<sup>8</sup> So greift Hester, die Repräsentantin puritanischer Konzeptionen im Stück,<sup>9</sup> beispielsweise das Problem der viktorianischen Doppelmoral auf, unterlegt ihrer Aussage jedoch einen streng moralisierenden Ton, der aus heutiger Sicht eine hier prinzipiell angelegte ernsthafte Rezeption beeinträchtigt:

Let all women who have sinned be punished. [...] It is right that they should be punished, but don't let them be the only ones to suffer. If a man and woman have sinned, let them both go forth into the desert to love or loathe each other there. Let them both be branded. Set a mark, if you wish, on each, but don't punish the one and let the other go free. Don't have one law for men and another for women. You are unjust to women in England. And till you count what is a shame in a woman to be infamy in a man, you will always be unjust, and Right, that pillar of fire, and Wrong, that pillar of cloud, will be made dim to your eyes. (483-484)<sup>10</sup>

---

<sup>8</sup> Zu den in der Sekundärliteratur häufig konstatierten inneren Schwächen und Widersprüchlichkeiten im Aufbau von *A Woman of No Importance* (oftmals verbunden mit dem Hinweis auf deren Auflösung in einer Einheit des leichten Spiels in *The Importance of Being Earnest*) vgl. Powell, *Oscar Wilde and the Theatre of the 1890s*, 55-72; Kohl, *Das literarische Werk zwischen Provokation und Anpassung*, 373-374; Worth, *Oscar Wilde*, 98-100; Horst Breuer, „Oscar Wildes *The Importance of Being Earnest* als modernes Drama,“ *Germanisch-Romanische Monatsschrift*, 38 (1988), 444-454, 444-445 sowie Peter Raby, „Wilde's Comedies of Society,“ in: ders. (Hg.), *The Cambridge Companion to Oscar Wilde* (Cambridge, 1997), 143-160, 154.

<sup>9</sup> *Puritanismus* lässt sich als eine Haltung moralischer, sittenstrenger, nüchterner und an der Bibel orientierter Lebensführung beschreiben. Bedeutsam sind unter anderem ein Element der Moralisierung des gesellschaftlichen Lebens und traditionelle Tugenden wie „Gottesfurcht, Fleiß, Rechtschaffenheit, Bescheidenheit, Selbstbeherrschung“ (Jürgen Heideking, *Geschichte der USA* [Tübingen, Basel, 21999], 11). Vgl. hierzu auch Kurt Kluxen, *Geschichte Englands: Von den Anfängen bis zur Gegenwart* (Stuttgart, 41991), 208-217. Zum puritanischen Element in *A Woman of No Importance*, vgl. u.a. Powell, *Oscar Wilde and the Theatre of the 1890s*, 55.

<sup>10</sup> Interessant (und ganz im Einklang mit ihrer streng moralisierenden und missionarischen Haltung) ist hier, dass Hester nicht dieselben (kulturell sanktionierten) Freiräume, sondern dieselbe soziale Bestrafung für Mann und Frau einfordert. Zu dieser Facette des Puritanismus, vgl. auch u.a. Kerry Powell, „Wilde Man: Masculinity, Feminism and *A Woman of No Importance*,“ in: Joseph Bristow (Hg.), *Wilde Writings: Contextual Conditions* (Toronto et al., 2003), 127-146, 127-134. Zu den puritanischen Auffassungen Hesters,

Ebenso belastend für die Harmonie des Stückes wie auch für die heutige Rezeption erweisen sich Zugeständnisse an das Melodramatische,<sup>11</sup> das sich in seinem Charakter tränenreicher Sentimentalität und in seiner moralisch überlagerten Sprache in einigen Szenen um Mrs. Arbuthnot bündelt und das sich beispielhaft anhand ihrer Reaktion auf Lord Illingworths verbale Ausfälle am Schluss des Stückes veranschaulichen lässt:

MRS. ARBUTHNOT (*falls sobbing on the sofa*): He would have said it. He would have said it. (514)<sup>12</sup>

Darüber hinaus schlägt sich die Tradition des Melodramas am Ende des Stückes dahingehend nieder, dass nicht nur Mrs. Arbuthnot unter zumindest teilweiser Bekräftigung viktorianischer Moralkonzeptionen eine durch das Stück affirmierte gesellschaftliche Reintegration verwehrt wird, sondern sich zudem für Lord Illingworth im Rahmen einer *poetic justice* und ganz im Sinne zeitgenössischer Erwartungshaltungen aus seinem früheren Handeln Sanktionen ergeben. Auch Hesters unvermittelte Wandlung vom emphatischen Aufbegehren gegen soziale und moralische Konventionen der Zeit hin zur Befürwortung eines Rückzugs Mrs. Arbuthnots aus der (englischen) Gesellschaft aufgrund von (in der viktorianischen Wahrnehmung als solche betrachteten) vergangenen Verfehlungen lässt sie zur konventionellen Frauenfigur des damaligen Melodramas werden. Und nicht zuletzt verkörpern Mrs. Arbuthnot und Lord Illingworth als „fallen woman“ und „wicked aristocrat“<sup>13</sup> partiell Figurenformeln dieses Dramentypus, dem auch die (zumindest überwiegend) klar strukturierten und strengen Moralkonzeptionen zuzurechnen sind. Dass die größere Ernsthaftigkeit in der Auseinandersetzung mit soziokulturellen und existenziellen Problemlagen allerdings keinesfalls zwingend in ein melodramatisches Gewand gekleidet sein muss, erscheint nicht nur aus heutiger Perspektive unmittelbar plausibel, sondern es wird interessanterweise vom Stück selbst in einigen Passagen offenbart, so vor allem in den Szenen

---

vgl. insgesamt 482-484 und 499-500. Zum Puritanismus Hesters, vgl. auch u.a. Kohl, *Das literarische Werk zwischen Provokation und Anpassung*, 354 sowie Powell, „Masculinity, Feminism, and *A Woman of No Importance*,“ 134-137.

<sup>11</sup> Das (englische) Melodrama ist unter anderem gekennzeichnet durch eine pathetisch-sentimentale Grundhaltung, rührselige Szenen, klar strukturierte und strenge Moralkonzeptionen, eine einfache gut-böse Figurencharakterisierung, Rollenstereotype wie die *woman with a past* oder die männliche Verführerfigur sowie das Prinzip der *poetic justice*. Vgl. Herta-Elisabeth Renk, „Melodrama,“ in: Günther Schweikle und Irmgard Schweikle (Hgg.), *Metzler Literatur Lexikon: Begriffe und Definitionen* (Stuttgart, 1990), 299; Worth, *Oscar Wilde*, 100; Powell, *Oscar Wilde and the Theatre of the 1890s*, 60-67; Kohl, *Das literarische Werk zwischen Provokation und Anpassung*, 403-404 sowie Kluge, „Das Theater der 'Nineties,“ 279-280. Wie Kluge weiter ausführt, erfolgt im England der 1890er Jahre zeitweise eine parodistische Auseinandersetzung mit diesem Subgenre (vgl. *ibid.*, 280), eine Wendung, der sich *A Woman of No Importance* allerdings nicht angeschlossen hat. Zum Melodramatischen in diesem Stück, vgl. u.a. Powell, *Oscar Wilde and the Theatre of the 1890s*, 55-72; Worth, *Oscar Wilde*, 116-118 sowie Kohl, *Das literarische Werk zwischen Provokation und Anpassung*, 403-405.

<sup>12</sup> Durch einen melodramatischen Stil geprägte Szenen finden sich im 4. Akt auch 508-510 sowie am Ende des 3. Aktes (502-503). Auf Aspekte, in denen sich *A Woman of No Importance* vom zeitgenössischen Melodrama unterscheidet, wird im weiteren Verlauf meiner Überlegungen noch einzugehen sein.

<sup>13</sup> Powell, *Oscar Wilde and the Theatre of the 1890s*, 60 und 71.



der Konfrontation Mrs. Arbuthnots und Lord Illingworths, die zumindest zeit- und ansatzweise von einer eher nüchternen Stimmung geprägt sind.<sup>14</sup> Und selbst in ihrer zutiefst emotionalen Reaktion auf den drohenden Verlust ihres Sohnes an Lord Illingworth („MRS. ARBUTHNOT *is left alone. She stands immobile with a look of unutterable sorrow on her face.*“ [492]) kommt eine innere Krisensituation zum Ausdruck, die auch jenseits melodramatischer Traditionslinien bis heute durchaus nicht unglaublich wirkt.

Diese Überlegungen zu Aufbau und Gattungsmerkmalen des Stückes lassen nun aber erkennen, dass die häufig anzutreffende Charakterisierung von *A Woman of No Importance* als Komödie,<sup>15</sup> das heißt als „Bühnenwerk kom[ischen] oder heiteren Inhalts mit glück[lichem] Ausgang“<sup>16</sup>, deutlich zu kurz greift. Nicht nur wirkt das Ende des Dramas weder umfassend glücklich noch von einem völlig unbelasteten Ton geprägt; auch ist dessen Thematik nur zeitweise unbeschwert heiter. Durch eine derartige Verjüngung der Perspektive auf die Passagen komödienhaft und dandyhaft leichten Charakters bleibt vor allem jene ernsthaftere Dimension unberücksichtigt, die sich aber grundlegend auf die Auseinandersetzung mit soziokulturellen Problemlagen und (hiermit eng verwoben) mit der Frage persönlicher Identität auswirkt, denn durch eben diese Dimension kommen zeitgenössische kulturelle Strukturen und ihre problematischen Konsequenzen für den Einzelnen in einer existenziellen Tiefe zum Ausdruck, die *The Importance of Being Earnest* vermissen lässt, erhalten folglich die in *A Woman of No Importance* (bei allen Kompromissen mit melodramatischen und moralischen Konventionen) angelegte kulturkritische Perspektive<sup>17</sup> sowie auch die Selbstgestaltungsbemühungen einiger der (Frauen-)Figuren ein im Vergleich zum erstgenannten Drama deutlich ausgeprägteres Profil. In jener Haltung kulturkritischer und existenzieller Ernsthaftigkeit ist aber ein entscheidender Grund für die auch heute noch gegebene Bedeutung des Stückes angelegt, und dies im Sinne einer ihm eigenen lebensweltlichen Relevanz und folglich ganz im Sinne eines dynamischen Wechselverhältnisses von Literatur und soziokultureller Umwelt, das auch das wildeche dramatische Werk der 1890er Jahre zu beschreiben vermag:

In der Epoche des Viktorianismus bedingen, durchdringen sich literarische und gesellschaftliche Wandlungsprozesse gegenseitig. Literatur registriert und reagiert als Teilbereich der gesellschaftlichen Wirklichkeit auf deren Veränderungen, gleichzeitig

---

<sup>14</sup> Vgl. hierzu die jeweiligen Schlusspassagen des 2. Aktes (489-492) und des 4. Aktes (510-514). Vgl. auch Worth, *Oscar Wilde*, u.a. 110-111. Mrs. Arbuthnot kann sich allerdings auch in diesen Szenen nicht völlig von melodramatischen und sentimentalen Anklängen befreien, wie ihr Lord Illingworth (in dieser Hinsicht zu Recht) vorwirft: „You talk sentimentally“ (490).

<sup>15</sup> Vgl. stellvertretend hierfür Powell, *Oscar Wilde and the Theatre of the 1890s*, 55.

<sup>16</sup> Irmgard Schweikle, „Komödie,“ in: Günther Schweikle und dies. (Hgg.), *Metzler Literatur Lexikon: Begriffe und Definitionen* (Stuttgart, 21990), 245-248, 245.

<sup>17</sup> Zur kulturkritischen Dimension in *A Woman of No Importance*, vgl. meine weiteren Ausführungen. Hierbei ist die Hinterfragung soziokultureller und moralischer Vorstellungen der Zeit eng mit Verstößen gegen melodramatische Konventionen verbunden, die letztlich die dramatische Essenz dieser Vorstellungen repräsentieren.

aber drängt sie, wenn sie sprechen läßt, ‚was die Ideologie verbirgt‘, dynamisch selbst auf Überwindung verkrusteter Gesellschaftsstrukturen.<sup>18</sup>



Die enge Verknüpfung der dramatischen Welt von *A Woman of No Importance* mit der soziokulturellen Welt des ausgehenden 19. Jahrhunderts erfolgt hierbei über die mit den viktorianischen soziokulturellen Strukturen untrennbar verbundene Frage der Selbst- und Lebensgestaltung. Diese Strukturen sind als „Machtkonstellationen“, die sich als „diskursive Formationen“<sup>19</sup> beschreiben lassen, engmaschig in das Stück eingewoben, und sie finden ihren Niederschlag in Form präskriptiv wie restriktiv wirkender **moralischer Konzeptionen, gesellschaftlicher Konventionen und kultureller Subjektmodelle des Viktorianismus**.<sup>20</sup> Bedeutung für *A Woman of No Importance* erlangt in dieser „Einheit der narrativen Programme [...], die als sprachliche Strukturen und Handlungsstrukturen Subjektivität konstituieren“,<sup>21</sup> zunächst ein traditionelles idealisiertes Frauenbild der *good woman*, demzufolge das weibliche Dasein durch soziale Unterordnung unter den Mann sowie durch körperlose Tugendhaftigkeit und einen moralischen Vorbildcharakter geprägt sei: „Women are always on the side of morality, public and private“ (469).<sup>22</sup> Unmittelbar erkennbar wird, dass sich mit diesem wirkungsmächtigen kulturellen Konstrukt von Weiblichkeit nicht nur ein Mechanismus der Perpetuierung etablierter patriarchaler Machtstrukturen verbindet,<sup>23</sup> der die Frage nach soziopolitischer Emanzipation aufwirft, son-

---

<sup>18</sup> Schulte-Middelich, „The Other Victorians,“ 141. Im Übrigen ist diese Charakterisierung des Verhältnisses von Literatur und Lebenswelt nicht auf die viktorianische Zeit beschränkt, sondern kann wohl übergreifende Gültigkeit beanspruchen. Zum lebensweltlichen Bezug von *A Woman of No Importance*, vgl. Kohl, *Das literarische Werk zwischen Provokation und Anpassung*, 342-343. Diese Überlegungen bedeuten zugleich (wie implizit deutlich geworden sein sollte), dass *A Woman of No Importance* (wie die Gesellschaftsdramen Wildes insgesamt) hier nicht (im Sinne einer der Rezeptionslinien dieser Werke) als gesellschaftsentrücktes und primär ästhetisches Gebilde aufgefasst wird, sondern als dramatische Manifestation lebensweltlicher Problemlagen, was dem soziokulturellen Bezug und der existenziellen Aussagekraft des Stückes Rechnung trägt. Zu den verschiedenen Rezeptionshaltungen, vgl. Lenz, „Der Ästhet als sozialer Rebell,“ 316-318. Zum Nebeneinander von ästhetizistischen und sozialkritischen Zügen im Werk Wildes, vgl. auch Pfister und Schulte-Middelich, „Die 'Nineties in England als Zeit des Umbruchs,“ 19-20 und 28.

<sup>19</sup> Peter V. Zima, *Theorie des Subjekts: Subjektivität und Identität zwischen Moderne und Postmoderne* (Tübingen, Basel, 2000), 238.

<sup>20</sup> Vgl. hierzu auch Eltis, *Society and Subversion*: „*A Woman of No Importance* [...] is less concerned with binary oppositions than with the power structure which underlies and creates such dichotomies. The play does more than offer a stereotypical battle between wicked aristocrat and seduced maiden; it questions the social and sexual customs which produced those stereotypes“ (100). Zum hier verwendeten Konzept des *Subjektmodells*, vgl. Andreas Reckwitz, *Das hybride Subjekt: Eine Theorie der Subjektkulturen von der bürgerlichen Moderne zur Postmoderne* (Weilerswist, 2006), 43. Zur Bedeutung kultureller Prägung für die Ausbildung figuraler Identität im Werk Wildes, vgl. auch Gagnier, „Wilde and the Victorians,“ 19-25 sowie (unter Bezug auf *The Importance of Being Earnest*) Jeremy Lalonde, „A ‚Revolutionary Outrage‘: *The Importance of Being Earnest* as Social Criticism,“ *Modern Drama*, 48 (2005), 659-676, 662-663.

<sup>21</sup> Zima, *Theorie des Subjekts*, 227 (dort teilweise kursiv).

<sup>22</sup> Vgl. hierzu Kohl, *Das literarische Werk zwischen Provokation und Anpassung*, 354-355.

<sup>23</sup> Vgl. Powell, „Masculinity, Feminism, and *A Woman of No Importance*,“ 127-128.

dern dass in der implizierten idealisierten Überhöhung zudem strikte moralische Vorstellungen zum Tragen kommen, die der Einzelnen kaum Freiräume zur persönlichen Entfaltung lassen, wobei insbesondere die mit dem traditionellen Rollenbild verbundene Konzeption strenger Sittsamkeit und asexueller weiblicher Wesenhaftigkeit notwendigerweise die Verdrängung körperlicher Bedürfnisse durch das Individuum nach sich zieht. In einer Zeit, die Sexualität nicht als elementaren Bestandteil menschlichen Lebens betrachtet, sondern als ein vor allem für Frauen unnatürliches Begehren, das demgemäß strenger Reglementierung in Form kultureller Normen bedürfe, gerinnen somit diffuse biologische wie moralische Vorstellungen zu strikten Handlungsmustern, die allerdings in keinerlei Entsprechungsverhältnis zu grundlegenden menschlichen Bedürfnissen stehen.<sup>24</sup> Daraus folgt aber, dass die Einzelne schnell mit manifesten sexualmoralischen Regeln in Konflikt kommen konnte, was wiederum mit harten gesellschaftlichen Sanktionen belegt wurde. In einer radikalen Umkehrung des idealtypisch überhöhten Frauenbildes entfalten dann die (dramatischen wie lebensweltlichen) Skriptstrukturen der *fallen woman* beziehungsweise der *woman with a past*, denen in *A Woman of No Importance* im Schicksal Mrs. Arbuthnots zentrale Bedeutung zukommt, ihre ganze Wirkungsmacht, wobei beide Begrifflichkeiten ein viktorianisches Konstrukt weiblicher Amoralität beschreiben, demzufolge kulturell nicht sanktionierte (außer- beziehungsweise voreheliche) Sexualität als Bestandteil der individuellen Biographie kurzerhand als Verfehlung definiert wurde, was für die jeweilige Frau(-enfigur) wiederum oftmals die soziale Ächtung nach sich zog. Vereinfacht ausgedrückt, repräsentieren die Konzeptionen der *good woman* und der *woman with a past* folglich zwei idealtypische weibliche Rollenmuster, die sich (wie häufig konstatiert) im viktorianischen Welt- und Gesellschaftsverständnis dichotomisch gegenüberstehen:

Zweifellos entspricht die schroffe Unterscheidung in ‚gute Frauen‘ und ‚Frauen mit Vergangenheit‘ einer [...] sozialgeschichtlich belegbaren Polarisierung des Frauenbildes in der viktorianischen Zeit: nämlich in Jungfrau und Hure [...], idealisierter ‚Engel im Haus‘ und diskriminierte *fallen woman*.<sup>25</sup>

---

<sup>24</sup> Zu diesen Überlegungen und zu den Vorstellungen menschlicher Sexualität in der viktorianischen Zeit, vgl. Schulte-Middelich, „The Other Victorians“. Wie dieser Beitrag herausarbeitet, existierte neben der hier (vereinfachend) dargestellten Haltung vor allem ab den 1890er Jahren eine weitere (idealtypische) Argumentationslinie, die auf einen offeneren Umgang mit dem Thema der Sexualität in Literatur und öffentlichem Diskurs ausgerichtet war. Zur Nähe der von Hester und Mrs. Arbuthnot vertretenen Wertkonzeptionen zu zeitgenössischen Moralvorstellungen, vgl. Worth, *Oscar Wilde*: „In 1893, [...] most people subscribed to the morality upheld by Hester and Mrs. Arbuthnot“ (115).

<sup>25</sup> Kohl, *Das literarische Werk zwischen Provokation und Anpassung*, 359. Zu den verschiedenen Frauenbildern der viktorianischen Zeit sowie zu den soziokulturellen Sanktionsmechanismen, vgl. insgesamt *ibid.*, v.a. 339, 354-359 und 383. Vgl. hierzu auch Lenz, „Der Ästhet als sozialer Rebell“, 330 sowie Worth, *Oscar Wilde*, 115: „Why had the agony of the ‚woman with a past‘ ever been necessary [...]? Because society had ordained it.“ Zu Konzept und Schicksal der *fallen woman* im zeitgenössischen Melodrama, vgl. Powell, *Oscar Wilde and the Theatre of the 1890s*, 63-66.

Angesichts der beschriebenen beengenden sozialen Erwartungshaltungen und moralischen Konzeptionen des viktorianischen Denkens nimmt es nicht weiter wunder, dass im täglichen Lebensvollzug Spannungen zwischen dem „individuelle[n] Streben nach Selbstverwirklichung und dem öffentlichen Konformitätsdruck gesellschaftlicher Konventionen“<sup>26</sup> auftreten. Betont werden muss allerdings, dass diese Konfliktstruktur nicht nur für die Frau, sondern auch für den Mann entsteht, wie nicht zuletzt *The Importance of Being Earnest* in den Versuchen Algernons und Jacks verdeutlicht, den restriktiven Normen der Zeit durch die Erfindung einer Art sozialem *alter ego* zu entkommen.<sup>27</sup> Anhand von insbesondere Jack, der durch die Erziehung Cecily eine Position innehat, die ihm durch ihren Vorbildcharakter in seinem Verhalten ein außerordentlich hohes Maß an Übereinstimmung mit kulturellen Wertvorstellungen abverlangt, zeigt sich, dass auch Männer(-figuren) jenen soziomoralischen Erwartungshaltungen ausgesetzt sind, die bislang unter Bezug auf die weiblichen Mitglieder der Gesellschaft beschrieben wurden und die sich in Subjektmodellen wie beispielsweise des „Ideal Husband“ oder des „Ideal Man“ (480) niederschlagen, mit denen sich ähnlich strikte und lebensferne Anforderungen verbinden wie mit dem der *good woman*, wie folgende Passage aus Wildes *An Ideal Husband* offenbart:

LADY CHILTERN: [...] And how I worshipped you! You were to me something apart from common life, a thing pure, noble, honest, without stain. The world seemed to me finer because you were in it, and goodness more real because you lived. And now – oh, when I think that I made of a man like you my ideal! The ideal of my life!

SIR ROBERT CHILTERN: There was your mistake. There was your error. The error all women commit. Why can't you women love us, faults and all? Why do you place us on monstrous pedestals?<sup>28</sup>

Das Dilemma, das sich hieraus ergibt, beschreibt Jack in *The Importance of Being Earnest* selbst folgendermaßen:

---

<sup>26</sup> Kohl, *Das literarische Werk zwischen Provokation und Anpassung*, 15.

<sup>27</sup> Vgl. hierzu u.a. *ibid.*, 433-435. Vgl. auch eine Bemerkung Hesters, in der sie nicht nur von „good women“, sondern auch von „good men“ (482) spricht.

<sup>28</sup> Oscar Wilde, *An Ideal Husband* (1895), in: *Collins Complete Works of Oscar Wilde*, hgg. von HarperCollins Publishers (Glasgow, 52003), 515-582, 552. Vgl. zu diesen Überlegungen auch Kohl, *Das literarische Werk zwischen Provokation und Anpassung*, 432-435. Im Zusammenhang mit *The Importance of Being Earnest* spricht Kohl auch von der Lebenshaltung der *Ernsthaftigkeit* als einem „dominierenden Grundzug des Viktorianismus“, mit dem sich Merkmale wie „gewissenhafte Pflichterfüllung, strenges Arbeitsethos und Verachtung des Müßiggangs“ (421) verbinden. Für meine Überlegungen ist dies dahingehend von Bedeutung, dass sich die beschriebenen Charakteristika als äußerst anspruchsvolle und zugleich restriktive kulturelle Erwartungshaltungen auf soziokulturelle (und nicht zuletzt männliche) Rollenmuster niederschlagen. Vgl. hierzu auch Powell, der auf ein zeitgenössisches „script for a purified masculinity“ („Masculinity, Feminism, and *A Woman of No Importance*,” 133) verweist. Zu den Konzeptionen des *ideal husband* bzw. des *ideal man* (und ihrer kritischen Problematisierung in den Dramen Wildes), vgl. auch Lenz, „Der Ästhet als sozialer Rebell“, 330-331.

When one is placed in the position of guardian, one has to adopt a very high moral tone on all subjects. It's one's duty to do so. And [...] a high moral tone can hardly be said to conduce very much to either one's health or one's happiness if carried to excess.<sup>29</sup>

Der entscheidende Unterschied zur Situation der Frau liegt nun aber darin, dass das englische 19. Jahrhundert (ganz in der Logik einer patriarchalen Ordnung) für den Mann einen Ausweg aus diesem Spannungsfeld gefunden hat, und das in Form der doppelten Moral des Viktorianismus, einem auch die Figurenkonstellation und den Handlungsverlauf in *A Woman of No Importance* prägenden Phänomen, welches an beide Geschlechter unterschiedliche Maßstäbe bezüglich ihres (Sexual-)Lebens anlegt, wodurch Frauen aufgrund kulturell konstruierter Fehltritte mit weit gravierenderen Sanktionen (vorzugsweise sozialem Ausschluss) belegt werden, was im Stück von Mrs. Arbuthnot beklagt wird:

I am disgraced; he is not. That is all. It is the usual history of a man and a woman as it usually happens, as it always happens. And the ending is the ordinary ending. The woman suffers. The man goes free. (506-507)<sup>30</sup>

Im Hinblick auf die hier beschriebenen Konfliktlagen stehen nun aber vor allem die Frauenfiguren im Mittelpunkt von *A Woman of No Importance*, wodurch sich die Problematik persönlicher Identität und menschlicher Autonomie in diesem Stück auf die Frage individueller *weiblicher* Lebensgestaltung angesichts zeitspezifischer und patriarchalisch geprägter Normierungen konzentriert, das heißt angesichts präskriptiv wie restriktiv wirkender moralischer Konzeptionen, gesellschaftlicher Erwartungshaltungen und kultureller Subjektmodelle. Unhintergehbare Grundlage all ihres Handelns und Verhaltens im Stück sind hierbei die dargelegten traditionellen Frauenbilder des Viktorianismus. Innerhalb dieser Voraussetzungen drängt vor allem Mrs. Arbuthnots vergangenes Schicksal sowie ihre gegenwärtige Haltung in den Vordergrund, die zwischen einem individuellen Aufbegehren gegen rigide Wertvorstellungen der Zeit und deren internalisierter Wirkungsmacht oszilliert. Aber auch anhand von Hester Worsley offenbart sich die Bedeutung kultureller Diskursstrukturen im Stück, und das in Form eines streng puritanischen Denkens in emphatischer Opposition zur Haltung der Repräsentantinnen der englischen Oberschicht, welche wiederum in ihrem (im Vergleich zum ernsthaften Lebensansatz der beiden erstgenannten Frauenfiguren) oberflächlichen Dasein einer aristokratischen Lebensweise verbunden

---

<sup>29</sup> Oscar Wilde, *The Importance of Being Earnest* (1895), in: *Collins Complete Works of Oscar Wilde*, hg. von HarperCollinsPublishers (Glasgow, 2003), 357-419, 361.

<sup>30</sup> Zum Phänomen der *viktorianischen Doppelmoral*, vgl. Kohl, *Das literarische Werk zwischen Provokation und Anpassung*, 382-384; Lenz, „Der Ästhet als sozialer Rebell“, 331-332 sowie Powell, „Masculinity, Feminism, and *A Woman of No Importance*,“ 134-135. In diesem Zusammenhang ist eine gewisse Gespaltenheit des viktorianischen Männlichkeitsbildes von Bedeutung: „The usual Victorian construction of masculinity [...] enforced an outward performance of conscientiously 'earnest' behaviour, [yet] it none the less concealed [...] a corruption believed to be an unchangeable dimension of masculine identity“ (ibid., 141).

sind und welche erst innerhalb des engen Rahmens gesellschaftlicher Konversation Anklänge einer Subversion kultureller Hierarchisierungen und Moralvorstellungen vernehmen lassen. Im Zusammenhang mit der Frage nach der prägenden Macht kulturell-diskursiver Strukturen ist allerdings auch nach Lord Illingworth zu fragen, der (wie Mrs. Allonby) eine artifizielle dandyhafte Haltung pflegt, die sich durch eine begrenzte Opposition zu zeitgenössischen Wertvorstellungen definiert, wenngleich sie letztlich zwischen Affirmation und Subversion dieser Vorstellungen schwankt.<sup>31</sup> Insgesamt tritt folglich bei genauerer Betrachtung von *A Woman of No Importance* die oben beschriebene Problemkonstellation, welche die Thematik persönlicher Identität und menschlicher Autonomie in den Rahmen diskursiver Strukturen einordnet, als eine Tiefenstruktur zutage, die das gesamte Stück durchzieht und die nicht nur als Spannung zwischen „individuellem Lebensentwurf und gesellschaftlicher Verflechtung“, sondern auch als Konflikt zwischen „personaler und sozialer Identität“<sup>32</sup> aufgefasst werden kann.



Angesichts dessen drängt sich nun allerdings die Frage auf, welche Handlungs- und Selbstgestaltungsmöglichkeiten dem Individuum vom Stück eingeräumt werden, und somit letztlich die Frage nach dem von diesem vertretenen Handlungs- und Selbstgestaltungsmodell. Wie im Folgenden zu zeigen sein wird, stehen sich hier ein umfassender Anspruch vor allem Mrs. Arbuthnots einerseits und eine (letztlich nur schemenhaft angedeutete) Vermittlung des Bedürfnisses nach Selbstentfaltung mit kulturellen Bedingungen durch die aristokratischen Frauenfiguren andererseits gegenüber. Darüber hinaus sind die Bemühungen der *dramatis personae* um die Formgebung des eigenen Lebens aber auch dahingehend verschiedenartiger Ausprägung, dass neben dem Bestreben Mrs. Arbuthnots und Hester Worsleys um ein gehaltvolles gegenwärtiges wie zukünftiges Dasein die oberflächliche Leichtigkeit des Seins der Repräsentantinnen der viktorianischen Oberschicht und der Dandyfiguren Lord Illingworths und Mrs. Allonbys aufscheint, und an dieser Stelle erweisen sich somit (wie angedeutet) die zwei das Drama durchziehenden Strukturelemente des artifiziellen Komödiencharakters sowie der existenziellen Ernsthaftigkeit zugleich als unterschiedliche Lebenshaltungen der Figuren des Stückes.

Die Auseinandersetzung mit dem Selbst- und Weltbild der **Vertreterinnen der englischen Aristokratie** bewegt sich demgemäß innerhalb des heiteren Handlungsgeschehens von *A Woman*

---

<sup>31</sup> Vgl. hierzu auch u.a. Kohl, *Das literarische Werk zwischen Provokation und Anpassung*, 351-354; Andreas Höfele, „Dandy und New Woman,“ in: Manfred Pfister und Bernd Schulte-Middelich (Hgg.), *Die Nineties: Das englische Fin de siècle zwischen Dekadenz und Sozialkritik* (München, 1983), 147-163, 149-151 sowie Michael Patrick Gillespie, „From Beau Brummell to Lady Bracknell: Reviewing the Dandy in *The Importance of Being Earnest*,“ *Victorians Institute Journal*, 21 (1993), 119-142, v.a. 121-123.

<sup>32</sup> Kohl, *Das literarische Werk zwischen Provokation und Anpassung*, 520 und 340. Zum Spannungsverhältnis zwischen Individuum und Gesellschaft, vgl. insgesamt die Studie Kohls. Vgl. hierzu auch Eltis, *Society and Subversion*, 129.

an of No Importance. Eine genauere Betrachtung ihrer Dialogpassagen, die insbesondere den ersten Akt und Teile des zweiten Aktes prägen, offenbart eine mehrschichtige Struktur, indem sich unter einer hochkonventionellen Oberfläche, die im Einklang mit der Anforderung konformer Belanglosigkeit gesellschaftlicher Konversation steht, Andeutungen der Subversion restriktiver weiblicher Rollenmuster innerhalb der patriarchalen kulturellen Ordnung verbergen. Diese wiederum kontrastieren ironisch mit den von Mr. Kelvil exemplarisch formulierten zeittypischen Konzeptionen der Rolle der Frau im öffentlichen Leben: „The growing influence of women is the one reassuring thing in our political life, Lady Caroline. Women are always on the side of morality, public and private“ (469). Und sie manifestieren sich in der vor allem in Mrs. Allonbys Bemerkungen und Verhalten implizierten Subversion sexualmoralischer Konventionen der Zeit, auf deren äußerem Rand sie balanciert, sowie in der (zeitweise gefährlich<sup>33</sup> explizit anmutenden) Inversion traditioneller Machtverhältnisse zwischen Mann und Frau in ihren Aussagen wie auch in den Aussagen Lady Carolines:

I don't think that we should ever be spoken of as other people's property. All men are married women's property. [...] But we don't belong to any one. (478)

What stuff and nonsense all this about men is! The thing to do is to keep men in their proper place. (ibid.)<sup>34</sup>

Die dialogischen Interaktionspassagen der Frauenfiguren könnten demgemäß (bei aller sie größtenteils prägenden Gehaltlosigkeit) dahingehend gedeutet werden, dass hier Möglichkeiten vorgezeichnet werden, dem eigenen Leben in partiellem Widerstand gegen die engen kulturellen Vorgaben des dominierenden viktorianischen Diskurses eine immerhin begrenzt selbstbestimmte Form zu geben.<sup>35</sup> Und dadurch, dass dies (durch die äußerliche Einbettung in belanglose gesellschaftliche Konversation) innerhalb der Grenzen eines soziokulturell akzeptierten Rahmens geschieht,<sup>36</sup> sie also keine Ansätze offener Konfrontation oder eines absoluten Anspruches bezüglich des eigenen Lebensentwurfes zeigen, ließe sich hier zunächst scheinbar sogar

---

<sup>33</sup> Angesichts der oben beschriebenen drohenden Sanktionsmechanismen bei Verstößen gegen soziokulturelle Erwartungshaltungen. Dass die aristokratischen Frauenfiguren in *A Woman of No Importance* nicht mit derartigen Konsequenzen zu rechnen haben, ist vor allem dem Komödiencharakter der hier diskutierten Passagen geschuldet.

<sup>34</sup> Vgl. an dieser Stelle auch die Inversion des Rollenverhaltens im Verhältnis von Lady Caroline und Sir John im Rahmen der Komödienform. Zur mehrschichtigen Struktur der Konversation der Frauenfiguren, vgl. auch Worth, *Oscar Wilde*, 99-113. Zur Frage der Subversion traditioneller Geschlechterrollen unter zumindest äußerlicher Befolgung soziomoralischer Konventionen durch die Repräsentantinnen der viktorianischen Oberschicht in *A Woman of No Importance*, vgl. auch Eltis, *Society and Subversion*, 122-129.

<sup>35</sup> In diesem Zusammenhang spricht Kohl, *Das literarische Werk zwischen Provokation und Anpassung* im Hinblick auf unter anderem *A Woman of No Importance* vom „spannungsvollen Verhältnis von Individuum und Gesellschaft“ beziehungsweise vom Konflikt zwischen der „Anpassung an etablierte moralische und gesellschaftliche Normen sowie deren gezielter Brückierung“, um anschließend festzuhalten: „Unmittelbare Folge dieses Konflikts ist das Bemühen der Figuren, ihre Identität zwischen personalem Ausdrucksverlangen und sozialem Rollenspiel stets aufs neue zu bestimmen“ (336). Vgl. hierzu auch insgesamt 336-343.

<sup>36</sup> Vgl. hierzu auch Worth, *Oscar Wilde*, v.a. 101-102 und 108-109.

argumentieren, dass *A Woman of No Importance* die Aristokratinnen innerhalb des Selbstgestaltungsmodells des *New English Drama* verorte, indem es zwischen einem individuellen Selbstgestaltungsbegehren einerseits und immanenten Begrenzungen dieses Begehrens angesichts kultureller und präformierender Bedingungen andererseits vermittele. Beide Schlussfolgerungen werden durch das Stück allerdings umgehend widerlegt. Die Perspektive der Formgebung des individuellen Lebens verdichtet sich durch den komödienthaften Grundton dieser Passagen in keiner Weise zur existenziellen Tiefe. Die artifizielle Konversation<sup>37</sup> der Frauenfiguren ist (hierin *The Importance of Being Earnest* vergleichbar) von einer spielerisch-unernsten wie seltsam konsequenzlosen Oberflächlichkeit gekennzeichnet, was letztlich nicht von gehaltvollen Selbstgestaltungsbestrebungen sprechen lässt. Es entsteht nicht der Eindruck, dass sich mit der angedeuteten Subversion kultureller Machtkonstellationen durch die weiblichen Angehörigen der *upper class* grundlegende Bemühungen um begrenzte individuelle Neudefinitionen viktorianischer weiblicher Subjektmodelle verbänden; erkennbar wird vielmehr, wie sie letztlich fest in den starren Grenzen der konventionellen Diskursstrukturen des Viktorianismus verharren und möglicherweise vorhandenes Gestaltungspotenzial ungenutzt lassen. Auch die elitäre gesellschaftliche Berufung auf das in *A Woman of No Importance* noch wirkungsmächtige, wenngleich um 1900 zunehmend obsolete Skriptmuster aristokratischer Lebensführung, das sich im Stück als dekadent, sinnentleert und als mit der zeitgenössischen gesellschaftlichen Erfahrungswelt eines Großteils der Bevölkerung weitgehend unverbunden präsentiert,<sup>38</sup> zeugt nicht von einem reflektierten und auch nur ansatzweise selbstdefinierten Lebensentwurf, der perspektivisch auf die Zukunft hin angelegt wäre und das stabile Fundament einer gehaltvollen persönlichen Identität zu bilden vermöchte; oder wie Lady Hunstanton dies aphoristisch exemplifiziert: „Personally, I have very little to reproach myself with, on the score of thinking. I don't believe in women thinking too much. Women should think in moderation“ (498). Die Haltung dieser Figuren ist dementsprechend nicht von einem bewussten und gestaltenden Umgang mit dem eigenen Dasein, sondern eher von einer eigentümlichen Passivität geprägt, so dass sie (bezogen auf die Frage nach einem sich möglicherweise abzeichnenden Selbstgestaltungsmodell) wie Ausgelieferte an soziokulturelle Strukturen und Mechanismen wirken könnten, spräche nicht die ihre Dialoge charakterisierende Komödienform gegen eine derart dramatisch grundlegende wie lebensweltlich weitreichende Deutung. Keinesfalls aber ist hier eine tragfähige Perspektive der Vermittlung von individuellem Anspruch und kulturellen Bedingungen angelegt, und letztlich offenbart sich aufgrund des heiteren und konsequenzlosen Charakters der Passagen auch keine gehaltvolle Alternative zu diskursiv vorgezeichneten Lebensentwürfen.<sup>39</sup> Dass sich für die aristokratischen Figuren hieraus keine manifeste

---

<sup>37</sup> Zum (letztlich weitgehend normierten) Konversationscharakter der Dialoge, vgl. auch Kohl, *Das literarische Werk zwischen Provokation und Anpassung*, 368-378.

<sup>38</sup> Vgl. hierzu auch Lenz, „Der Ästhet als sozialer Rebell“, 328-329; Raby, „Wilde's Comedies of Society“, 153-154 sowie Höfele, „Dandy und New Woman“, 148-152.

<sup>39</sup> Einige der Vertreter(innen) der viktorianischen Oberschicht (insbesondere Lady Stutfield) wirken durch ihre Zeichnung als *flat characters* sogar eher wie Karikaturen denn wie mehrdimensional angelegte und sich



Identitätskrise ergibt, lässt sich wiederum einzig auf die in *A Woman of No Importance* trotz aller Anzeichen des sozialen Wandels noch scheinbar gegebene Stabilität der alten kulturellen Ordnung und der ihr immanenten Gesellschafts- und Weltdeutung zurückführen: „This world of ‚Society‘ [...] is created brilliantly by Wilde [...], [who] suggests both the comforting security and the terrible emptiness of the routines.“<sup>40</sup>



Die bisherigen Befunde lassen sich zumindest in Teilen auf die Haltung Lord Illingworths übertragen, der neben Mrs. Allonby die **Perspektive des Dandyismus** im Stück verkörpert, wie sie vornehmlich innerhalb von dessen komödienhaft unbeschwerten Passagen zum Ausdruck kommt. Auch seine Lebenseinstellung ist (ähnlich wie die der aristokratischen Frauenfiguren, wenngleich weit elaborierter vorgetragen) von einem oberflächlichen und artifiziellen Zugang zum menschlichen Dasein geprägt,<sup>41</sup> der scharf mit der sehr viel ernsthafteren Perspektive vor allem Mrs. Arbuthnots kontrastiert, was insbesondere in den durch einen größeren Tiefgang geprägten Szenen der Konfrontation dieser beiden Figuren offenbar wird. Denn die Lord Illingworths Selbstwahrnehmung prägende Lebenshaltung des Dandyismus, von ihm selbst treffend als „the philosophy of the superficial“ (493) charakterisiert, definiert sich in ihrem betont unengagierten und auf die ästhetische Wirkung bedachten Gebaren, das sich keinem Problem entschieden zuwenden und sich auf keine tragfähigen und existenziell relevanten Positionen verpflichten mag,<sup>42</sup> gerade in Opposition zur wohl dominierenden und durch Ernsthaftigkeit geprägten Grundströmung und Lebenshaltung des Viktorianismus.<sup>43</sup> Diese Haltung unverbind-

---

um die Gestaltung ihres Lebens bemühende Figuren. Vgl. an dieser Stelle auch Elissa S. Guralnick und Paul M. Levitt, „Allusion and Meaning in Wilde’s *A Woman of No Importance*,“ *Eire-Ireland*, 13 (1978), 45-51, wo von fehlender Individualität der *dramatis personae* gesprochen wird.

<sup>40</sup> Raby, „Wilde’s Comedies of Society“, 145.

<sup>41</sup> Für die Haltung des *Dandyismus* charakteristisch ist das Primat des (äußerlich) Ästhetischen, eine „Extravaganz des Lebensstils“, „ein geistreich-zyn[ischer] Konversationston, blasierte Gleichgültigkeit gegenüber der sozialen Wirklichkeit und ihren Problemen [...], die sich in provokant zur Schau getragenen Müßiggang und arroganter Unmotiviertheit und Ziellosigkeit der eigenen Existenz dokumentierte. Interessant war nur das eigene, als ‚absolutes‘ Kunstwerk zelebrierte Leben“ (Irmgard Schweikle, „Dandyismus“, in: Günther Schweikle und dies. (Hgg.), *Metzler Literatur Lexikon: Begriffe und Definitionen* [Stuttgart, 21990], 92-93, 93). Vgl. hierzu auch Kohl, *Das literarische Werk zwischen Provokation und Anpassung*, 349-350.

<sup>42</sup> Wie Lord Illingworth dies selbst formuliert: „Vulgar habit that is people have nowadays of asking one, after one has given them an idea, whether one is serious or not“ (471). Vgl. hierzu auch Kohl, *Das literarische Werk zwischen Provokation und Anpassung*, 353-354, der allerdings zugleich betont, dass sich hinter der Fassade des unverbindlichen Spiels dennoch zeitweise persönliches Engagement verberge. Es lässt sich allerdings begründet argumentieren, dass dieser konstatierte Widerspruch weniger der Haltung des Dandyismus immanent ist (wie Kohls Studie selbst hervorhebt), sondern eher aus Zugeständnissen an das Melodramatische resultiert, dessen Forderung nach einer Intensivierung des Konflikts die homogene Figurenzeichnung Lord Illingworths zum Opfer fällt. Vgl. hierzu auch Gillespie, „Reviewing the Dandy in *The Importance of Being Earnest*,“ 127-128.

<sup>43</sup> Zugleich kann sich Lord Illingworths dandyhafte Haltung (ähnlich wie die aristokratische Lebensweise) auf historische Muster berufen (vgl. hierzu Höfele, „Dandy und New Woman“, 152-154). Zum den öffentlichen Diskurs der Zeit entscheidend prägenden Phänomen der *Ernsthaftigkeit*, das sich im mehrdeu-

licher Artifizialität wird wiederum nicht zuletzt durch die Aussagen Mrs. Allonbys und Lord Illingworths bezeugt, die in ihrer epigrammatischen Kürze und in ihrer akzentuierten Distanzierung von jeglicher tiefergehenden Auseinandersetzung mit soziokulturellen Problemlagen zwar ästhetischen, häufig jedoch nicht lebensweltlichen Ansprüchen zu genügen vermögen, eine Position, die im Übrigen von Gwendolen in *The Importance of Being Earnest* treffend formuliert wird: „In matters of grave importance, style, not sincerity, is the vital thing.“<sup>44</sup> Die Kluft, die sich hierdurch nicht zuletzt zwischen Mrs. Allonby und Mrs. Arbuthnot auftut, lässt sich anhand folgender Passage verdeutlichen:

LADY STUTFIELD: Ah! The world was made for men and not for women.

MRS. ALLONBY: Oh, don't say that, Lady Stutfield. We have a much better time than they have. There are far more things forbidden to us than are forbidden to them. (468)

Während Mrs. Allonby an dieser Stelle eine spielerisch und abstrakt anmutende Lebenseinstellung unter Betonung der (ästhetisch gelungenen) Form vor dem (lebensweltlich relevanten) Inhalt pflegt, und das unter scheinbarer Marginalisierung restriktiver kultureller Konventionen und weiblicher Verhaltenserwartungen, zeitigen eben diese für Mrs. Arbuthnot konkrete existenzielle Konsequenzen, offenbart sich anhand ihres Schicksals somit die marginalisierende Kraft nicht des Individuums, sondern der viktorianischen Moralkonzeptionen. Die dem gegenüberstehende Leichtigkeit des Seins, die nicht mit sozialen Sanktionen zu rechnen hat, kommt auch in Lord Illingworths Aussagen zum Tragen:

LADY STUTFIELD: Every one I know says you are very, very wicked.

LORD ILLINGWORTH: It is perfectly monstrous the way people go about, nowadays, saying things against one behind one's back that are absolutely and entirely true. (469)

Käme eine derartige Lebenseinstellung für Mrs. Arbuthnot einer gesellschaftlichen Selbstächtung gleich, so wird sie für Lord Illingworth nicht nur durch den unbeschwerten Komödien-

---

tigen wie kulturkritischen Titel von *The Importance of Being Earnest* manifestiert, vgl. auch Kohl, *Das literarische Werk zwischen Provokation und Anpassung*: „Es könnte keine treffendere Bezeichnung für einen dominierenden Grundzug des Viktorianismus geben als das Wort ‚ernst‘. Gewissenhafte Pflichterfüllung, strenges Arbeitsethos und Verachtung des Müßiggangs sind Merkmale einer Lebenseinstellung, die von puritanischer Tradition geprägt und durch evangelikalische Gesinnung getragen wurde“ (421). Zur oppositionellen Haltung des Dandyismus gegenüber einer derartigen Auffassung, vgl. u.a. *ibid.*, 349; Eltis, *Society and Subversion*, 6-7 sowie Lalonde, „*The Importance of Being Earnest* as Social Criticism“, 661-662.

<sup>44</sup> Wilde, *The Importance of Being Earnest*, 406. Die Distanz des Dandys zur sozialen Lebenswelt ist einem ästhetizistischen Denken verpflichtet, das in Pfister und Schulte-Middelich, „Die 'Nineties in England als Zeit des Umbruchs“ neben einer den zeitgenössischen soziokulturellen Bedingungen zugewandten Literatur als eines der zwei idealtypischen „kunst- und literaturtheoretischen Paradigmen“ der 1890er Jahre herausgearbeitet wird: „Ästhetizismus, Symbolismus und Dekadenz beruhen auf einer Ausgrenzung des Ästhetischen und der ästhetisierten Existenz aus der Gesellschaft“ (19). Zur in der Haltung des Dandys dennoch implizierten kulturkritischen Perspektive, vgl. die weiteren Ausführungen dieses Kapitels.

charakter eines Teils von *A Woman of No Importance* sowie durch die viktorianische Doppelmoral möglich, sondern zudem und vor allem durch die (unter Bezug auf Mrs. Allonby bereits ange-deutete) Ambivalenz der (wildeschen) Dandyfiguren, die bei all der ihrer Gesinnung eingeschrie-benen Herausforderung zeitgenössischer diskursiver Formationen und Verhaltensmuster den-noch (wie die Repräsentantinnen der viktorianischen Oberschicht) den Rahmen des soziokultu-rell Tolerierbaren wenigstens äußerlich wahren, also keine Anstalten der betont selbstmächtigen Formgebung des eigenen Lebens unter offener Provokation kultureller Erwartungshaltungen unternehmen.<sup>45</sup> Dementsprechend repräsentiert die Haltung des Dandyismus‘ eine begrenzt subversive, zugleich aber um die Wahrung der sozialen Konformität und Integration bemühte diskursive Struktur, die sich zwar als eine Art Gegenmodell zum prägenden zeitgenössischen Diskurs versteht, die sich letztlich jedoch durch eben diesen ihr *per definitionem* eingezeichneten oppositionellen Charakter begründet aus viktorianischen Präformierungen ableiten lässt.<sup>46</sup> Dem-entsprechend scheint es jedoch zunächst, als ließe sich hier eine schon im Hinblick auf die aris-tokratischen Frauenfiguren herausgearbeitete Struktur des Selbstgestaltungsmodells diagnosti-zieren, wonach sich durch die so subversive wie konforme Einstellung des Dandyismus‘ eine zwischen individuellem Begehren und kulturellen Bedingungen vermittelnde Position abzeichne, die dann aber in eine prinzipielle Hinterfragung menschlicher Handlungsfähigkeit münde, und das aufgrund der Unfähigkeit Lord Illingworths und Mrs. Allonbys, sich in ihrer oberflächlichen Artifizialität eine gehaltvolle Lebensperspektive zu eröffnen, sie also weitgehend passiv innerhalb des präformierenden Musters des Dandys verharren und mit dieser Attitüde (bei all ihrem an-sonsten offenbar werdenden intellektuellen Potenzial) nicht gehaltvoll und gestaltend umzu-gehen vermögen. Da die beschriebenen Phänomene nun vor allem innerhalb der heiteren Passa-gen des Stückes aufscheinen, könnte dann allerdings nicht zuletzt wie oben argumentieren wer-den, dass derart grundlegende Aussagen in ihrer prinzipiellen Tiefe nicht völlig angemessen scheinen, das Stück also auch hier in einer gewissen undefinierbaren Ambivalenz bezüglich eines möglichen Selbstgestaltungsmodells verweile. Indes, *A Woman of No Importance* hat Anderes im Sinn und affirmiert vor allem anhand von Lord Illingworth einen Absolutheitsanspruch der

---

<sup>45</sup> Vgl. hierzu beispielsweise Lord Illingworths dandyhaft-spielerischen Verzicht auf eine „good reputa-tion“: „It is one of the many annoyances to which I have never been subjected“ (477). Diese Ablehnung geht im Stück mit einer sorgfältigen und zumindest äußerlichen Wahrung sozialer Konventionen einher, deren äußere Begrenzungen zwar abgeschritten, nie aber öffentlich übertreten werden. Zur ambivalenten Haltung des Dandyismus‘ gegenüber der zeitgenössischen Gesellschaft, vgl. u.a. Kohl, *Das literarische Werk zwischen Provokation und Anpassung*, 351-354, der in diesem Zusammenhang vom „angepaßten Rebellen“ (354) spricht.

<sup>46</sup> Und das ganz im Sinne der These, dass in jedem dominierenden kulturellen Diskurs sein Gegendiskurs bereits implizit angelegt ist. Zu dieser Überlegung, vgl. (dort allerdings unter leicht anderer Fragestellung) Powell, „Masculinity, Feminism, and *A Woman of No Importance*“, 142-143. Zur (begrenzten) Subversion des zeitgenössischen kulturellen Diskurses, die der Haltung des Dandys eingeschrieben ist, vgl. die wei-teren Überlegungen dieses Kapitels. Zum Verhältnis von subversiver und konformer Perspektive im (wildeschen) Dandyismus, vgl. u.a. Höfele, „Dandy und New Woman“, 149-154 sowie Gillespie, „Re-viewing the Dandy in *The Importance of Being Earnest*“, v.a. 121-127 und 138. Zum Dandyismus als einer Art Gegenmodell, vgl. Schweikle, „Dandyismus“, 93.

Selbstmodellierung, wie er von ihm selbst (in charakteristisch unernster Wendung) implizit vertreten wird: „Lord Illingworth says that all influence is bad, but that a good influence is the worst in the world“ (504). Zwei Positionen des Stückes zeichnen hierfür verantwortlich: Zum einen erfolgt aus dessen Gesamtperspektive eine grundsätzliche Bejahung der Haltung des Dandyismus, die zwar durch Lord Illingworths (vergangenes wie gegenwärtiges) Verhalten gegenüber Mrs. Arbuthnot begrenzter Kritik unterzogen, nicht aber prinzipiell zurückgewiesen wird; vielmehr mutet sie bei aller Sympathie lenkung zugunsten dieser Frauenfigur und bei aller zum Ausdruck kommenden Kritik an Lord Illingworth, zwei Zugeständnissen an die melodramatische Traditionslinie in *A Woman of No Importance*, dennoch als ein den dominierenden diskursiven Subjektmodellen des Viktorianismus überlegener Lebensentwurf an. Dementsprechend scheint sich Lord Illingworths charakteristisch egozentrische Position als ein Teil der Aussage des Dramas zu verfestigen, scheint er mithin in mühelosem inneren Einklang mit einem vom Stück affirmierten Skript zu leben: „A man who can dominate a London dinner-table can dominate the world. The future belongs to the dandy. It is the exquisites who are going to rule“ (493).<sup>47</sup> Zum anderen (und hiermit eng verbunden) kann sich Lord Illingworth, den Repräsentantinnen der viktorianischen Oberschicht vergleichbar, implizit auf die Integrations- und Deutungsstrukturen einer in *A Woman of No Importance* noch funktionstüchtigen traditionellen Sozialordnung berufen, die als fragloses Fundament seiner Identität wirkt und auf deren „obsolet gewordenen aristokratisches Ideal“ sich die Haltung des (wildeschen) Dandyismus entschieden zurückwendet:

[*A Woman of No Importance*] gewinnt [...] [den Dandyfiguren] einen Wirkungskreis zurück, dessen reale Entsprechung längst nicht mehr existiert: jene homogene Oberschicht, die ihres eigenen Status so sicher ist.<sup>48</sup>

Hierdurch geht er trotz seiner Niederlage in der Interaktion mit Mrs. Arbuthnot, die sich in der Charakterisierung als „man of no importance“ (514) und damit in Umkehrung der anfänglich

---

<sup>47</sup> Dieses Argument kann auch durch das Ende des Stückes und die dort verankerte Niederlage Lord Illingworths in der Interaktion mit Mrs. Arbuthnot nicht widerlegt werden. Entscheidend ist die Gesamtperspektive eines Stückes, das sich bei aller Kritik doch nicht der Bewunderung für die ästhetische und artifizielle Lebensphilosophie des Dandys entziehen kann. Zu einer (dort diagnostizierten) gewissen Ambivalenz der Sympathie lenkung im Hinblick auf die Figuren Mrs. Arbuthnots und Lord Illingworths im Stück, vgl. ausführlich Worth, *Oscar Wilde*, 111-116 und 122-124.

<sup>48</sup> Höfele, „Dandy und New Woman“, 152 und 151. Zum Rückgriff des wildeschen Dandyismus auf ein obsoletes aristokratisches Lebensgefühl, der sich im Übrigen treffend mit Jimmy Porters Aussage des „looking forward to the past“ (John Osborne, *Look Back in Anger* [London, 1996 (1957)], 57) beschreiben lässt, vgl. insgesamt Höfele, „Dandy und New Woman“, 151-154. Vgl. hierzu auch Kohl, *Das literarische Werk zwischen Provokation und Anpassung*, 349-350 sowie Lalonde, „*The Importance of Being Earnest* as Social Criticism“, 661-662. Hieraus allerdings (wie in Raby, „Wilde's Comedies of Society“) zu folgern, dass sich mit Lord Illingworths Niederlage am Ende zugleich der Fall der alten Ordnung vollziehe (vgl. 153), dürfte nicht der Gesamtperspektive von *A Woman of No Importance* entsprechen, da sich dessen Dandyismus zwar auf ein aristokratisches Lebensideal beruft, er aber zugleich nicht als Repräsentant dieses Ideals im Stück fungiert, sondern explizit als Repräsentant einer Dandyphilosophie, die als eine dem Dasein der Vertreterinnen der viktorianischen Oberschicht so nahe wie letztlich doch überlegene Lebenshaltung erscheint.

implementierten patriarchalen Machtverhältnisse manifestiert, am Ende weitgehend unbeschädigt aus den Konflikten hervor, in denen sein Selbstbild zwar Spuren, keinesfalls aber essenzielle Beeinträchtigungen davongetragen hat, wie die entspannte Reaktion auf ihre Verweigerungshaltung und den Verlust Gerald's am Ende zeigt: „Quarter to two! Must be strolling back to Hunstanton” (514). Beide Positionen des Stückes erscheinen bei genauerer Betrachtung indes durchaus nicht unproblematisch. Denn die dandyhafte Haltung und die Berufung auf ein zunehmend überholtes aristokratisches Ideal erzeugen bei allem äußerlichen Glanz den Eindruck einer Distanz zu fundamentalen Problemlagen und Herausforderungen des menschlichen Lebens sowie letztlich auch den Eindruck einer gewissen Perspektivlosigkeit. Durch den erstgenannten Aspekt wird zwar das (formal) umfassende Handlungspotenzial Lord Illingworths im Stück aufgrund der implizierten Distanz zu (inhaltlichen) Problemen der soziokulturellen Umwelt wie auch des menschlichen Selbstgestaltungsprozesses in der Moderne allererst dramatisch möglich; hierdurch wirkt dieser absolute Anspruch der Formgebung des eigenen Lebens aber zugleich unplausibel. Im letztgenannten Aspekt wiederum manifestiert sich Lord Illingworths Dasein als ausschließlich glänzende Fassade, und das trotz des dem Dandyismus prinzipiell eingeschriebenen Anspruchs einer so alternativen wie individuellen Selbst- und Lebensgestaltung in Opposition zu viktorianischen Vorstellungen, ein Anspruch, der indes in Wildes *The Picture of Dorian Gray* aufgrund der sehr viel größeren Ernsthaftigkeit in der Auseinandersetzung mit der Frage individueller Selbstgestaltung unter den Bedingungen des Viktorianismus sehr viel prägnanter und konturierter hervortritt. Demgegenüber vermag die Haltung des Dandyismus‘ in *A Woman of No Importance* nicht den Eindruck einer tragfähigen Antwort auf die Fragen nach den Möglichkeiten menschlicher Lebensgestaltung oder auch nach einer gehaltvollen Lebensperspektive zu geben; diese Haltung ist vielmehr eher durch die Vermeidung von grundlegenden Bemühungen um eine so gehaltvoll wie perspektivisch gestaltete Selbstsetzung gekennzeichnet, die unweigerlich eine sehr viel ernsthaftere Auseinandersetzung mit dem eigenen Dasein sowie mit der soziokulturellen Lebenswelt und ihren Problemen einforderte, eine den immanenten Voraussetzungen des Dandyismus‘ zutiefst widersprechende Forderung.<sup>49</sup>



An dieser Stelle soll sich nun ein Exkurs zur in den bisherigen Ausführungen verschiedentlich angedeuteten **sozial- und kulturkritischen Dimension der Dramen Wildes** einfügen, der nach einer lange Zeit betont ästhetischer Rezeption in den letzten Jahren verstärkt Aufmerksam-

---

<sup>49</sup> Zu der dem Dandyismus eingeschriebenen Distanz zur zeitgenössischen soziokulturellen Lebenswelt sowie zum gleichfalls implizierten Verzicht auf die engagierte Auseinandersetzung mit dieser Lebenswelt, vgl. auch Kohl, *Das literarische Werk zwischen Provokation und Anpassung*, 349-352.

keit zuteilwurde<sup>50</sup> und die in *A Woman of No Importance* eng mit der Frage menschlicher Selbst- und Lebensgestaltung verbunden ist, da sie sich vor allem in Form der kritischen Hinterfragung dominierender moralischer Konventionen und *gender*-Konzeptionen des Viktorianismus äußert.<sup>51</sup> Einwände werden hierbei zum einen innerhalb der komödienthaften Passagen des Stückes erhoben. Wie deutlich geworden ist, treten die aristokratischen Frauenfiguren wie auch Mrs. Allonby und Lord Illingworth als Vertreter einer dandyhaften Lebenseinstellung zwar nie in offene Opposition zu den kulturellen Bedingungen der Zeit, verströmen sie doch in der gesellschaftlichen Konversation in vielfältiger Weise den dekadenten Duft einer zusehends alternden Ordnung, innerhalb derer ihre Existenz verankert ist und vor deren Hintergrund es für sie allem Anschein nach keinen Anlass für fundamentale Sozial- wie Moralkritik gibt. Zugleich bewegen sie sich aber nicht ausschließlich in den engen moralischen Konventionen und sozialen Begrenzungen, die sich Ende des 19. Jahrhunderts mit jener kulturellen Ordnung verbinden, sondern sie unterwandern diese im Verlauf des Stückes verschiedentlich. So verstoßen die Repräsentantinnen der Oberschicht (wie herausgearbeitet) in ihrem Verhalten zumindest ansatzweise gegen kulturelle Erwartungshaltungen an konformes weibliches Rollenverhalten, indem fragwürdige traditionelle Machtstrukturen im Verhältnis von Mann und Frau phasenweise invertiert werden oder indem die Konversation unter einer spiegelglatten Oberfläche immer wieder wie ein Spiel mit den Grenzen sexualmoralischer Vorstellungen der Zeit anmutet, und nicht zuletzt verbindet sich auch mit der (impliziten und expliziten) Hinterfragung kultureller Subjektmodelle wie der *good woman* oder des *ideal man*<sup>52</sup> Kritik an den ihnen zugrunde liegenden restriktiven Vorstellungen zeitgenössischen Denkens. Lässt sich darüber hinaus überhaupt von einer Grundüberzeugung der Aristokratinnen wie auch der Dandyfiguren Mrs. Allonby und Lord Illingworth in *A Woman of No Importance* sprechen, so ist diese sicherlich in der Absage an die viktorianische Lebenshaltung der *earnestness* verankert, wie zumindest die beiden Letztgenannten in ihrem Verhalten und ihren Aussagen auch der moralischen Konzeption der *purity* und deren Implikationen für den täglichen Lebensvollzug äußerst skeptisch gegenüberstehen, was wiederum von Mr. Kelvil bemängelt wird: „Lord Illingworth is, of course, a very brilliant man, but he seems to me to be lacking in that fine faith in the nobility and purity of life which is so important in this century“ (472).<sup>53</sup> Diese Aussage lenkt die Aufmerksamkeit allerdings auch auf eine Widersprüchlichkeit in

---

<sup>50</sup> Vgl. exemplarisch Lenz, „Der Ästhet als sozialer Rebell“ (1983); Eltis, *Society and Subversion* (1996) oder Lalonde, „The Importance of Being Earnest as Social Criticism“ (2005).

<sup>51</sup> Vgl. hierzu auch Kohl, *Das literarische Werk zwischen Provokation und Anpassung*, 378-384. Zur Problematisierung traditioneller *gender*-Konzeptionen in den Dramen Wildes, vgl. auch (unter Konzentration auf männliche Subjektmodelle) Powell, „Masculinity, Feminism, and *A Woman of No Importance*“.

<sup>52</sup> Zu Letzterem, vgl. die Dialogpassagen Mrs. Allonbys (480-482) sowie insbesondere ihr Diktum: „The Ideal Husband? There couldn't be such a thing. The institution is wrong“ (480).

<sup>53</sup> Vgl. hierzu beispielsweise Lord Illingworths bereits zitierte Negation der Haltung der *earnestness* (471) sowie Mrs. Allonbys ablehnende Äußerungen gegenüber Hesters Puritanismus (475 und 487). Das Konzept der *purity*, wie es im Stück von Mr. Kelvil als ein vom Lebenswandel der sozialen Oberschicht unterlaufendes kulturelles Konstrukt vertreten wird, manifestiert sich hierbei konkret und wirkungsmächtig in

der Haltung der Mitglieder der sozialen Oberschicht, deren Lebenswandel, an dem Mr. Kelvil im Übrigen selbst teilhat, keineswegs seiner mehrfach geäußerten Forderung nach einer moralisch strengen Haltung im öffentlichen und im privaten Bereich verpflichtet ist. Hierdurch wird wiederum ein sozialkritischer Zug von *A Woman of No Importance* erkennbar, der sich nicht wie bislang in Form einer von den *dramatis personae* getragenen expliziten oder impliziten Problematisierung diskursiver Formationen der Zeit äußert, sondern in Form der satirischen Darstellung ihrer einem aristokratischen Ideal verpflichteten und durch Gehaltlosigkeit, Artifizialität und Oberflächlichkeit gekennzeichneten Lebenshaltung, wie sich exemplarisch anhand eines kurzen Ausschnitts aus dem dialogischen Geschehen des ersten Aktes zeigen lässt:

LADY CAROLINE: I don't think that England should be represented abroad by an unmarried man, Jane. It might lead to complications.

LADY HUNSTANTON: You are too nervous, Caroline. Believe me, you are too nervous. Besides, Lord Illingworth may marry any day. I was in hopes he would have married Lady Kelso. But I believe he said her family was too large. Or was it her feet? I forget which. I regret it very much. She was made to be an ambassador's wife.

LADY CAROLINE: She certainly has a wonderful faculty of remembering people's names, and forgetting their faces. (467)

Ein ähnliches „Bild einer dekadenten, heuchlerisch-snobistischen Oberschicht, die nicht mehr fähig ist, ihren gesellschaftlichen Führungsanspruch aufrechtzuerhalten,“<sup>54</sup> stellt sich im Übrigen auch in *The Importance of Being Earnest* ein, wie die folgenden Ausführungen Lady Bracknells anschaulich zeigen, die in ihrer satirischen Überlagerung die Fragwürdigkeit eines Bestrebens erkennen lassen, die Fundamente einer elitären alten Ordnung in die Moderne hinüberzuretten:

Mr. Worthing, I confess I feel somewhat bewildered by what you have just told me. To be born, or at any rate bred, in a hand-bag, whether it had handles or not, seems to me to display a contempt for the ordinary decencies of family life that reminds one of the worst excesses of the French Revolution. [...] As for the particular locality in which the hand-bag was found, a cloak-room at a railway station might serve to conceal a social indiscretion – has probably, indeed, been used for that purpose before now – but it could hardly be regarded as an assured basis for a recognised position in good society.<sup>55</sup>

Diese Passagen machen durch ihren komödienhaften Grundton allerdings zugleich auf ein gewisses Dilemma der beiden Gesellschaftsdramen aufmerksam. Die bislang thematisierten Facet-

---

den bereits beschriebenen zeitgenössischen weiblichen wie männlichen Subjektmodellen sowie in den hiermit verbundenen Verhaltenserwartungen und Sanktionsmechanismen.

<sup>54</sup> Lenz, „Der Ästhet als sozialer Rebell,“ 328. Vgl. hierzu auch Lalonde, „*The Importance of Being Earnest* as Social Criticism,“ 672.

<sup>55</sup> Wilde, *The Importance of Being Earnest*, 369-370.

ten der Sozial- und Moralkritik in *A Woman of No Importance*, artikuliert durch die und anhand der Aristokratinnen und Dandyfiguren, entstammen ausschließlich den heiteren Abschnitten, in denen sie in der unterhaltsamen Komödienform aufgelöst werden, innerhalb der die Stimme einer größeren Ernsthaftigkeit und Konsequenz in der Auseinandersetzung mit kulturellen Problemlagen und mit spezifischen Konventionen des Viktorianismus (ähnlich wie in *The Importance of Being Earnest*) weitgehend zum Schweigen gebracht ist. Das aber hat Auswirkungen auf die kulturkritische Dimension der Dramen Wildes, vermag sie doch letztlich nicht völlig zu überzeugen, sondern wirkt sie vielmehr insgesamt ambivalent. Wie meine Ausführungen deutlich gemacht haben, bergen die Stücke durchaus kritisches Potenzial, das sich allerdings innerhalb eines Rahmens des kulturell Akzeptablen bewegt. Dies wiederum impliziert, dass zwar eine ausschließlich ästhetische Rezeption den Gesellschaftsdramen und somit auch *A Woman of No Importance* unangemessen scheint, eine Deutung radikaler und fundamentaler Kulturkritik aber gleichermaßen unplausibel wirkt.<sup>56</sup> Der eigentümliche Schwebezustand der Stücke zwischen der Wahrung soziokultureller sowie dramatischer Konventionen einerseits und deren Hinterfragung andererseits lässt sich dabei wohl nicht zuletzt auf die strengen Zensurmaßnahmen der Zeit<sup>57</sup> sowie auf die spezifischen Rezeptionshaltungen des Londoner Publikums gegen Ende des 19. Jahrhunderts zurückführen, das (in den Theatern, in denen die wildeschen Werke zur Aufführung kamen) aus Angehörigen der Aristokratie und des (gehobenen) Bürgertums bestand und dem angesichts seines strengen „Proprietätsdenken[s]“

nur soviel an Moral- und Gesellschaftskritik zugemutet werden konnte, wie es innerhalb gewisser, enggezogener Toleranzgrenzen zu akzeptieren bereit war, ohne die Lust und das Interesse am Theaterbesuch zu verlieren.<sup>58</sup>

---

<sup>56</sup> So dass sich die kulturkritische Position der Dramen Wildes letztlich wohl als eine Vermittlung von grundlegender Gesellschaftskritik und reinem Ästhetizismus beschreiben lässt.

<sup>57</sup> Vgl. Schulte-Middelich, „Viktorianismus und sexuelle Revolution“: „Das Netz staatlicher und privater Kontrolle über Moral und Literatur war [...] eng geknüpft“ (128). Dieser Text spricht weiter von einem Klima moralischer „Wohlanständigkeit“ (ibid.) und hält in diesem Kontext fest: „In jedem Fall wurde eine anstößige sexuelle Problematik wie Ehebruch, freie Liebe oder Homosexualität inkriminiert, wobei oft schon die verständnisvolle Darstellung etwa der ‚gefallenen‘ Frau oder des vergewaltigten Mädchens [...] als Ablehnungsgrund ausreichte“ (ibid., 127). Das wiederum verwundert nicht angesichts „einer Gesellschaft, die Pianobeine hinter Vorhängen verbarg oder von ‚chicken bosom‘ statt von ‚chicken breast‘ sprach, angesichts eines Staates, in dem Eiferer bis zum Jahrhundertende immer wieder im Parlament die Einführung der Todesstrafe für Ehebruch verlangten“ (ibid., 128). Zu den restriktiven Vorstellungen von Sexualität und Sexualmoral und den hiermit zusammenhängenden strengen Zensurmaßnahmen (als einer Facette des viktorianischen Diskurses), vgl. insgesamt ibid., 117-127.

<sup>58</sup> Kohl, *Das literarische Werk zwischen Provokation und Anpassung*, 385. Zur Zusammensetzung des englischen Theaterpublikums gegen Ende des 19. Jahrhunderts und zu den hiermit zusammenhängenden Begrenzungen der Gesellschaftskritik in den Dramen Wildes, vgl. ibid., 384-386. Kohl spricht in diesem Kontext auch von einer „Mischung aus Proprietät und Provokation“ der Stücke, die es verstanden, „sowohl die unerläßlichen Bedingungen des Schicklichen zu erfüllen als auch durch eine nonkonformistische Haltung für die nötigen Schockeffekte zu sorgen“ (ibid., 386). Zur Bedeutung der Rezeptionsbedingungen in Form des zeitgenössischen Publikums für die spezifische Ausprägung der wildeschen Dramatik, vgl. auch Gagnier, „Wilde and the Victorians“, 26-27. Mit den Rezeptionsgewohnheiten der Theaterbesucher gegen Ende des 19. Jahrhunderts sowie mit den damaligen Konventionen des englischen Dramas mag auch die



Das aber bedeutet auch, dass die zumindest oberflächliche Wahrung lebensweltlicher und soziokultureller Konventionen unter Nutzung bestehender dramatischer Skriptmuster eine durchaus geeignete Vorgehensweise darstellen kann, um einem Publikum mit wenig Verständnis für grundlegende und verfremdende Hinterfragung des Bestehenden einen begrenzt kritischen Blick auf die Bedingungen der Zeit anzubieten.<sup>59</sup> Demgemäß lässt sich das oben beschriebene Phänomen nun allerdings auch dahingehend umgekehrt formulieren, dass die Gesellschaftsdramen Wildes (und folglich auch *A Woman of No Importance*) zwar keine prinzipielle und offen konfrontative Herausforderung fundamentaler kultureller Normen unternehmen, sie diese aber gleichwohl (im Unterschied zur Mehrzahl der zeitgenössischen Bühnenwerke) einer zumindest begrenzt kritischen Betrachtung unterziehen.<sup>60</sup>

Diese kritische Betrachtung ist wiederum nicht auf die heiteren Passagen von *A Woman of No Importance* beschränkt, in der sie in der Konversation der Dandys und Aristokratinnen unter einer leicht goutierbaren Oberfläche verborgen aufscheint, sondern sie äußert sich auch innerhalb des existenziell aussagekräftigeren Handlungsgeschehens um die Figuren Hesters und Mrs. Arbuthnots. Die hier angelegte kritische Auseinandersetzung mit zeitgenössischen soziokulturellen und moralischen Konstellationen und mit ihren häufig gravierenden Auswirkungen auf das Leben des Einzelnen, durch deren Ernsthaftigkeit und Konsequenz sich das Stück deutlich von *The Importance of Being Earnest* unterscheidet, ist eng mit Abweichungen von immanenten

---

Reduzierung des Bühnenpersonals auf fast ausschließlich Mitglieder der Oberschicht und damit einhergehend die Distanz zur Erfahrungswelt eines großen Teils der Bevölkerung sowie die weitgehende Ausgrenzung zeitgenössischer Problemlagen wie beispielsweise der sozialen Problematik im England um 1900 zusammenhängen. Auch hierdurch werden die gesellschaftskritischen Implikationen von unter anderem *A Woman of No Importance* begrenzt und kommt es zu keiner fundamentalen Auseinandersetzung mit der soziokulturellen Ordnung der Zeit. Zu diesen Überlegungen, vgl. auch Lenz, „Der Ästhet als sozialer Rebell“, 328-329. Dass es sich hier nicht nur um eine freiwillige Selbstbeschränkung des Stückes handelt, zeigt das damalige Schicksal der explizit sozialkritischen Werke Shaws, denen anfänglich ein deutlich geringerer Bühnenerfolg beschieden war als den Dramen Wildes. Zum Übergewicht der Oberschicht unter den *dramatis personae* der Bühnenstücke der Zeit, vgl. Kluge, „Das Theater der 'Nineties“, 285-286. Zur wenig publikumsträchtigen Wirkung der Dramen Shaws in den 1890er Jahren, vgl. beispielsweise Jan McDonald, „Shaw and the Court Theatre“, in: Christopher Innes (Hg.), *The Cambridge Companion to George Bernard Shaw* (Cambridge, 1998), 261-282, 261-262 und 268.

<sup>59</sup> Wobei in diesem Zusammenhang die Frage offen bleibt, inwieweit das subversive Element der Dramen vom zeitgenössischen Publikum mehrheitlich überhaupt wahrgenommen wurde. Dies lässt sich nicht zuletzt vor dem Hintergrund einer lange vorherrschenden und primär ästhetischen Rezeptionslinie des wildeschen Werkes bezweifeln, in welcher das kritische Potenzial der Stücke eher vernachlässigt wurde. Zu Letzterem, vgl. Lenz, „Der Ästhet als sozialer Rebell“, 316-317.

<sup>60</sup> Zu den Überlegungen dieses Abschnitts bezüglich der kulturkritischen Dimension im Werk Wildes, zu deren Ambivalenz aufgrund der Einbettung in einen soziokulturell wie dramatisch konventionellen und zudem komödienhaften Rahmen innerhalb der Dramen und schließlich auch zum Verhältnis von Ästhetizismus und Sozialkritik, vgl. insgesamt v.a. Lenz, „Der Ästhet als sozialer Rebell“; Kohl, *Das literarische Werk zwischen Provokation und Anpassung*; Eltis, *Society and Subversion* sowie Worth, *Oscar Wilde*, u.a. 11-20. Eltis' Studie betont hierbei zwar den subversiven und kritischen Aspekt wohl etwas zu stark; abgesehen von dieser Überzeichnung wirkt deren Argumentation aber durchaus überzeugend. Zur (sich unter einer heiteren Oberfläche verbergenden) sozialkritischen und subversiven Perspektive in den Stücken Wildes, vgl. auch Lalonde, „*The Importance of Being Earnest* as Social Criticism“ sowie Raby, „Wilde's Comedies of Society“, 144-147 und 157-159.

Strukturen des Melodramas und des *problem play* verbunden, welche neben den oben herausgearbeiteten Elementen stehen, in denen das Stück den Konventionen dieser in den 1890er Jahren äußerst populären Subgenres folgt. Verstöße gegen diese zeitgenössischen dramatischen Modelle erlangen hierbei im Zusammenhang meiner Überlegungen zu Kulturkritik und zur Frage menschlicher Selbstgestaltung dahingehend Bedeutung, als sich mit ihnen eine Problematisierung dominierender moralischer Konventionen und soziokultureller (*gender*-)Konzeptionen des Viktorianismus verbindet, die den lebensweltlichen Subtext des Dramatischen bilden. Hier ist zunächst Mrs. Arbuthnots Weigerung zu nennen, einer Heirat mit Lord Illingworth zuzustimmen, was in klarem Gegensatz zu den Gepflogenheiten des englischen Melodramas steht, wo eine derartige und zumindest nachträgliche Affirmation viktorianischer Moralvorstellungen betrieben und durch die Rückführung der Frau in eine unselbständige und begrenzte Rolle im Rahmen der patriarchalen Ordnung das kulturelle Leitbild einer idealisierten Häuslichkeit und Familie bekräftigt wurde, eine Position, wie sie Gerald Arbuthnots Forderung eingeschrieben ist:

I can't understand why you won't look at this matter from the right, from the only proper standpoint. [...] What mother has ever refused to marry the father of her own child? None. (507)<sup>61</sup>

Demgegenüber repräsentiert Mrs. Arbuthnot am Ende des Stückes aber nicht die konventionell zu erwartende machtlose Figur der „woman of no importance“ (477); vielmehr sieht sich Lord Illingworth in Umkehrung traditioneller Machtkonstellationen als „man of no importance“ (514) zumindest ihr gegenüber in eine derartige Position versetzt.<sup>62</sup> Darüber hinaus genügt ihr Verhalten nur teilweise dem Skript der *fallen woman*, da sie ihre Vergangenheit zwar (ganz im Einklang mit den Moralvorstellungen der Zeit) als Makel betrachtet, sich aber dennoch um die Durchsetzung eigener Interessen und um eine individuell bejahenswerte Lebensperspektive bemüht, was jedoch in keiner Weise dem melodramatischen wie lebensweltlichen Bild der für sexuelle Fehlertitte fortan in der Zurückgezogenheit büßenden Frauenfigur entspricht, die sich um eine selbstlose und sittsame Lebensführung bemüht, und dies in bedingungsloser Unterwerfung unter kulturelle Sanktionen.<sup>63</sup> Eng hiermit verknüpft ist das Aufbegehren Mrs. Arbuthnots und Hesters

---

<sup>61</sup> Vgl. hierzu Powell, *Oscar Wilde and the Theatre of the 1890s*, 67-72. Mr. Kelvil wirkt in diesem Kontext wie ein Echo problematischer kultureller Konzeptionen, wenn er von „the beauty of our English home-life“ als „the mainstay of our moral system in England“ (472-473) spricht.

<sup>62</sup> Vgl. hierzu auch Eltis, *Society and Subversion*, 121-122.

<sup>63</sup> Dies aber bedeutet, dass (wie eingangs erwähnt) Mrs. Arbuthnot zwar dem Skriptmuster der *fallen woman* entstammt, sie aber gleichwohl in ihrem Verhalten und dessen moralischer Bewertung durch das Stück komplexer gezeichnet ist als es dieses melodramatische Skript vorsähe. Ähnliches trifft im Übrigen auch für Lord Illingworth zu, der zwar deutliche Züge des stereotypen amoralischen Aristokraten trägt, bei aller Selbstbezogenheit aber seinem Sohn gegenüber ein tiefergehendes Interesse zeigt, wodurch er indes nicht schlicht auf dieses melodramatische Rollenmuster reduzierbar ist. Vgl. hierzu auch Eltis, *Society and Subversion*, 105-118 sowie Worth, *Oscar Wilde*, 111-116 und 122-123.

gegen das Phänomen der viktorianischen Doppelmoral.<sup>64</sup> Zwar findet (ganz im Sinne des englischen Melodramas) das strenge moralische Empfinden der Zeit in *A Woman of No Importance* durchaus seinen Niederschlag, indem sowohl Mrs. Arbuthnot als auch Lord Illingworth die Konsequenzen für ihre kulturell nicht sanktionierte gemeinsame Vergangenheit zu tragen haben. Und darüber hinaus manifestiert sich in der ungleichen Behandlung dieser beiden Figuren sicherlich das eben angesprochene und lebensweltlich wie dramatisch wirkungsmächtige Phänomen der Doppelmoral: während Lord Illingworth weiterhin sozial integriert ist, lebt Mrs. Arbuthnot in gesellschaftlicher Isolation.<sup>65</sup> Zugleich bestätigt *A Woman of No Importance* aber deren Widerstand gegen diese Struktur der Doppelmoral zumindest teilweise, verbindet sich doch mit ihrem Rückzug am Ende eine lediglich begrenzte Bekräftigung kultureller Konventionen. Denn zwar bleibt Mrs. Arbuthnot durch das Stück eine gesellschaftliche Reintegration verwehrt; das impliziert indes (anders als für die Mehrzahl ihrer Leidensgenossinnen zeitgenössischer Bühnenerwerke) nicht (als gleichsam dramatische Umsetzung eines strengen viktorianischen Moralempfindens) die Negation jeglicher Lebensperspektive.<sup>66</sup>

Wie somit in den bisherigen Überlegungen deutlich wurde, ist *A Woman of No Importance* eine kulturkritische Perspektive immanent, und durch diese Perspektive verstößt das Stück schließlich auch gegen Konventionen nicht nur des Melodramas, sondern auch des *problem play*, denen überwiegend nicht die Subversion oder gar Negation, sondern weit eher die Affirmation des kulturell dominierenden Diskurses eingeschrieben ist.<sup>67</sup> Ineins hiermit muss allerdings festgehalten wer-

---

<sup>64</sup> Wie sich insgesamt in Hesters und Mrs. Arbuthnots Bemühen um eine existenziell gehaltvolle Haltung (bei aller puritanischen und sentimentalischen Überlagerung) durch ihre expliziten Aussagen wie auch durch das implizite Gegenüber zur oberflächlichen und dekadenten Lebenseinstellung der Vertreter der viktorianischen Oberschicht ein Element der Sozialkritik manifestiert.

<sup>65</sup> Zwar scheint Mrs. Arbuthnots gesellschaftliche Isolation auf den ersten Blick selbst gewählt. Zugleich lässt sich aber nicht nur argumentieren, dass hier letztlich internalisierte Moralkonzeptionen wirksam sind, wodurch indes die Vorstellung einer autonom getroffenen Entscheidung fraglich scheint, sondern zudem begründet vermuten, dass ihr angesichts der strengen Moralvorstellungen der Zeit spätestens dann, wenn ihre Vergangenheit öffentlich würde, keine andere Wahl als der soziale Rückzug bliebe.

<sup>66</sup> Vgl. hierzu auch Powell, *Oscar Wilde and the Theatre of the 1890s*, 63-66. Dies bedeutet, dass, wie eingangs betont, die moralischen Wertvorstellungen des Stückes einerseits (im Einklang mit strengen melodramatischen und somit letztlich kulturellen Konventionen der Zeit) klar strukturiert sind, indem das vergangene Verhalten Lord Illingworths und Mrs. Arbuthnots eindeutig verurteilt wird, sie andererseits aber eine komplexere Struktur aufweisen, als es das zeitgenössische Dramenskript vorsieht. Zu letztgenanntem Aspekt, vgl. auch Eltis, *Society and Subversion*, 128.

<sup>67</sup> Wenngleich in einigen *problem plays* der Zeit soziomoralische Konventionen ebenfalls andeutungsweise problematisiert werden. Zu diesem Problembereich, vgl. u.a. Kluge, „Das Theater der 'Nineties,“ 288; Salerno, „The Problem Play,“ 186-192 sowie Catherine Wiley, „The Matter with Manners: The New Woman and the Problem Play,“ in: James Redmond (Hg.), *Women in Theatre* (Cambridge et al., 1989), 109-127, v.a. 109-112. Zu den oben genannten Verstößen gegen melodramatische Konventionen wie auch zu deren Einflüssen auf das Stück, vgl. insgesamt (unter unterschiedlicher Schwerpunktsetzung) Powell, *Oscar Wilde and the Theatre of the 1890s*, 55-72; Kohl, *Das literarische Werk zwischen Provokation und Anpassung*, 403-409 sowie Worth, *Oscar Wilde*, 98-125. Zum beschriebenen Phänomen einer hinter der konventionellen melodramatischen Fassade erkennbaren gesellschaftskritischen Perspektive in *A Woman of No Importance*, vgl. auch Eltis, *Society and Subversion*, 25-26 und 95-129. Zum Verhältnis des wildeschen Dramas zum Melodrama und zum *problem play* der Zeit, vgl. auch Fischer-Seidel, „Ästhetizismus und Popularität,“ 430-433 sowie Lenz, „Der Ästhet als sozialer Rebell,“ 335-336.

den, dass sich auch für die ernsteren Abschnitte von *A Woman of No Importance* jene Ambivalenz des Sozialkritischen einstellt, die schon für die heiteren Passagen diagnostiziert wurde, und dies aufgrund des Umstandes, dass die Problematisierung lebensweltlicher Konstellationen und der angebotenen und kulturell weitgehend konformen Lösungsansätze im englischen Drama des ausgehenden 19. Jahrhunderts mit dem wiederholten Rückfall in dessen präformierende Muster und folglich mit einer Tendenz zur Implementierung soziokultureller Normen einhergeht. Entscheidend ist an dieser Stelle indes, dass sich eine durchaus kritische Haltung gegenüber den spezifischen Bedingungen der viktorianischen Zeit als eine Facette des Werkes erkennen lässt, sei diese auch häufig in ein Gewand aus den Werkstätten des Melodramas oder auch der Komödie gekleidet. Ihren konkreten Niederschlag wiederum findet sie in Form der Hinterfragung rigider moralischer Konventionen und kultureller Wertvorstellungen und hiermit verbundener *gender*-Konzeptionen beziehungsweise restriktiver (und primär weiblicher) Subjektmodelle, und genau hier sind die Fragen menschlicher Autonomie und persönlicher Identität fest in *A Woman of No Importance* verankert.



Nach diesem Exkurs zur kulturkritischen Dimension ist dementsprechend nun auf die **Thematik figuraler Selbstgestaltung** im Stück zurückzukommen. Wurde diese Thematik bislang im Rahmen der Passagen komödienthaften Charakters anhand der Aristokratinnen sowie der Vertreter einer dandyhaften Lebensphilosophie betrachtet, so ist im Folgenden ihrer dramatischen Verarbeitung in den ernsteren Abschnitten von *A Woman of No Importance* nachzugehen, und das zunächst unter Bezug auf Hester Worsley. Diese offenbart in ihrer strengen moralischen Haltung einen anspruchsvollen (wenngleich verschiedentlich naiv anmutenden) Lebensansatz, durch den sie sich grundlegend von den Repräsentanten einer englischen (gehobenen) Gesellschaft unterscheidet, wie sie von ihr innerhalb des wildeschen Dramas charakterisiert wird:

You rich people in England, you don't know how you are living. How could you know? You shut out from your society the gentle and the good. You laugh at the simple and the pure. (483)

In Hesters sittenstrenger Gesinnung manifestiert sich allerdings nicht nur (wie herausgearbeitet) eine kritische Distanzierung von den soziokulturellen Bedingungen der viktorianischen Zeit, indem sie sich deutlich von der Oberflächlichkeit der aristokratischen Figuren abhebt oder indem sie das Phänomen der viktorianischen Doppelmoral kritisch reflektiert; darüber hinaus erweist sie sich in eben jener Haltung als der diskursiven Formation des Puritanismus‘ und ineins hiermit dem unter anderem daraus resultierenden kulturellen Subjektmodell der *good woman* verhaftet, wodurch sich ihre Lebenseinstellung aber letztlich nicht aus den restriktiven Denkstrukturen der

Zeit zu befreien vermag.<sup>68</sup> Zugleich impliziert diese Lebenseinstellung in ihrer ausschließlichen und unnachgiebigen Orientierung an rigiden moralischen Wertvorstellungen aber einen absoluten und autonomen Anspruch der Selbstgestaltung,<sup>69</sup> der nicht zu Kompromissen mit den soziokulturellen Bedingungen eines England ausgangs des 19. Jahrhunderts oder mit der körperlichen Bedingtheit menschlicher Existenz bereit ist und dem folgerichtig jegliches Dasein jenseits des eng umgrenzten Feldes des Sittlichen als verfehlt erscheinen muss:

A woman who has sinned should be punished. [...] She shouldn't be allowed to come into the society of good men and women. [...] And the man should be punished in the same way. (499)<sup>70</sup>

Die Problematik eines auf derartigen Positionen aufruhenden absoluten Anspruchs, der seinen Niederschlag in ihrer unnachgiebigen Ablehnung aller ihren strengen Moralvorstellungen auch nur ansatzweise widersprechenden Verhaltensweisen findet, wird *inhaltlich* in *A Woman of No Importance* auf zweifache Weise deutlich. Wie sich gegen Ende des Stückes zeigt, werden Hesters abstrakte Vorstellungen von den konkreten Bedingungen menschlicher Existenz in Form der Vergangenheit Mrs. Arbuthnots eingeholt, wodurch sie sich aber aufgrund ihrer emotionalen Gebundenheit an diese und somit aufgrund der Eigengesetzlichkeit ihrer Gefühlsstruktur (sentimental verbrämt)<sup>71</sup> zu Zugeständnissen ihrer einstmals so unbeweglichen Moralkonzeptionen an deren kulturell definierten Status der *fallen woman* gezwungen sieht: „I was wrong. God's law is only Love“ (510).<sup>72</sup> Darüber hinaus erweisen sich Hesters strenge Wertvorstellungen als ungeeignet für die spezifischen Bedingungen der englischen Gesellschaft, wodurch ihr aber letztlich nur der Rückzug bleibt. Mag das für sie (aufgrund ihrer Herkunft) auch einen weitaus weniger gewichtigen Schritt als für Mrs. Arbuthnot darstellen, so ist hier gleichwohl von Bedeutung, dass es das Stück durch eben diesen Rückzug versäumt, eine Perspektive weiblicher Lebensgestaltung

---

<sup>68</sup> Zur Zeichnung Hesters als *good woman*, zu den hiermit verbundenen idealistischen puritanischen Konzeptionen und zum Gegensatz ihrer Haltung zur Einstellung der Repräsentantinnen der viktorianischen Oberschicht, vgl. auch Kohl, *Das literarische Werk zwischen Provokation und Anpassung*, 354-358 sowie Worth, *Oscar Wilde*, 109-110.

<sup>69</sup> Vom Stück wird der an dieser Stelle angelegte Widerspruch allerdings nicht weiterverfolgt, ein Widerspruch, der sich aus ihrem Autonomieanspruch einerseits und ihrer unhintergehbaren Verortung innerhalb des kulturellen Diskurses des Puritanismus' andererseits ergibt, aus dem sie aber ihre absolute Haltung gegenüber den kulturellen Bedingungen der englischen Gesellschaft überhaupt erst ableitet, was jedoch einem Konzept menschlicher Autonomie *per se* zuwiderläuft. Hierin erweist sich *A Woman of No Importance* wiederum ganz seiner Zeit verpflichtet, wie ein Vergleich mit beispielsweise Tom Stoppards *Travesties* zeigt, wo in postmodern reflektierter Weise die Eigengesetzlichkeit diskursiver Strukturen angesichts der Selbstgestaltungsbemühungen des Einzelnen im Inhalt wie auch in der Form umgesetzt werden. Zu *Travesties*, vgl. Kapitel 8.2 meiner Arbeit.

<sup>70</sup> Im Stück durch Hester als Suggestivfragen formuliert.

<sup>71</sup> Vgl. hierzu auch Guralnick und Levitt, „Allusion and Meaning in Wilde's *A Woman of No Importance*,“ 46.

<sup>72</sup> Zu einer begrenzten Modifizierung ihrer strengen Moralkonzeptionen am Ende des Stückes (die sich aber letztlich auf Hesters Beurteilung der Figur Mrs. Arbuthnots zu beschränken scheint), vgl. auch Powell, „Masculinity, Feminism, and *A Woman of No Importance*,“ 136.

aufzuzeigen, die zwischen restriktiven soziomoralischen Präformierungen einerseits und dem individuellen Bedürfnis nach Selbstentfaltung andererseits vermittelt. Und es verzichtet ineins damit auch auf eine *formale* Umsetzung der hier implizierten Relativierung des Absolutheitsanspruchs menschlicher Selbstgestaltung, und das im Interesse des neuzeitlichen Handlungs- und Dramenmodells, ist die präsentierte (vermeintliche) Lösung doch letztlich die Ermöglichungsbedingung für die Aufrechterhaltung eines von *A Woman of No Importance* letztlich affirmierten Anspruches der Absolutheit individueller Lebensgestaltung, indem durch Hester unter anderen soziokulturellen Voraussetzungen eine denselben kompromisslosen Prämissen verpflichtete und scheinbar bejahenswerte Existenz gestaltet werden soll: „There are other countries than England ... Oh! Other countries over sea, better, wiser, and less unjust lands“ (509). Hesters Aussagen sind folglich bis zum Ende dem Diskurs des Puritanismus‘ verhaftet, aus dem sie weiterhin ihre strengen moralischen Vorstellungen abzuleiten sucht, und das im Kontext eines Strebens nach einem umfassend selbstgestalteten Leben, an dessen zukünftigem (vermeintlichem) Erfolg das Stück keine prinzipiellen Zweifel aufkommen lassen möchte. Statt also die Notwendigkeit der Vermittlung von individuellem Bestreben und soziokulturellen Bedingungen und ineins damit die Problematik ihrer an absoluten Moralkonzeptionen orientierten Haltung auch in die Struktur einzuarbeiten, verneint *A Woman of No Importance* durch die oben genannten Einschränkungen die Frage nach der lebensweltlichen Haltbarkeit ihrer Einstellungen letztlich zwar im Inhalt, umgeht sie durch den Hester ermöglichten Ausweg jedoch in seiner Form, da es den sich aus den Geschehnissen ergebenden fundamentalen Implikationen für ihr Streben nach einer selbstbestimmt gestalteten bejahenswerten Existenz und ineins damit auch den Implikationen für die Konzeptionalisierung menschlichen Handelns ausweicht.<sup>73</sup> Demgemäß zeigen sich hier aber die Nahtstellen des Konstruktionsplans eines Werkes, das um des neuzeitlichen Dramenmodells willen den formal umfassenden Handlungs- und Selbstgestaltungsanspruch des Menschen zu bewahren sucht, indem es inhaltliche Problemlagen nicht in ihrer ganzen Dynamik auf den Einzelnen einwirken lässt, sondern Hilfestellungen gibt, wo menschliches Scheitern droht.

Ein vergleichbares Ergebnis bezüglich meiner These einer auf ein problematisches Handlungsmodell zurückgehenden Diskrepanz von Form und Inhalt in *A Woman of No Importance* ergibt die Auseinandersetzung mit der im Verlauf der sich krisenhaft zuspitzenden Ereignisse zunehmend in den Mittelpunkt rückenden Figur Mrs. Arbuthnots sowie mit deren Zukunftsperspektive, die ihr vom Stück zugedacht wird. Auf den ersten Blick wirkt diese Figur fest in das Geflecht zeitgenössischer kultureller Diskursstrukturen eingebunden, ist sie in ihrem Verhalten

---

<sup>73</sup> Dass sich mit diesem Ausweg keine grundlegende Auseinandersetzung mit den Möglichkeiten und Grenzen menschlicher Lebensgestaltung verbindet, zeigt sich schon daran, dass Hester in der amerikanischen Gesellschaft wohl mit ähnlichen Spannungen zwischen ihrer Lebenseinstellung und den kulturellen Bedingungen zu rechnen hat. Dieses Problem deutet sich implizit in ihrer auf die amerikanische Gesellschaft bezogenen ambivalenten Formulierung an, die sie auf einen ganz spezifischen Personenkreis zu begrenzen sucht: „True American society consists simply of all the good women and good men we have in our country“ (482).

doch zumindest vordergründig von den strengen moralischen Vorstellungen des Viktorianismus und deren lebensweltlichen wie dramatischen Manifestationen geprägt, und das in Form der Subjektmodelle der *good woman*<sup>74</sup> (durch ihre äußerliche Befolgung der hiermit verbundenen Erwartungshaltungen) und der *woman with a past* (durch ihr Leben in sozialer Zurückgezogenheit aufgrund vergangener Verstöße gegen eben diese Erwartungshaltungen). Eine genauere Betrachtung ihrer Haltung macht allerdings schnell auf Ambivalenzen aufmerksam, oszilliert sie im Stück doch zwischen einer Affirmation der strikten Vorstellungen und Rollenmuster viktorianischer Prägung und einem gleichzeitigen Aufbegehren, und das dadurch, dass sie ihr vergangenes Tun als unauslöschlichen Makel innerhalb ihrer Biographie wahrnimmt, ohne die hiermit verbundene soziale Ächtung allerdings mit Überzeugung zu tragen:

My past was ever with me ... And you thought I didn't care for the pleasant things of life. I tell you I longed for them, but did not dare to touch them, feeling I had no right. You thought I was happier working amongst the poor. That was my mission, you imagined. It was not, but where else was I to go? (508)

Dieses Dilemma, das sie hier ihrem Sohn gegenüber zum Ausdruck bringt, lässt sich wiederum auf ein inneres Spannungsverhältnis von internalisierten diskursiven Formationen einerseits und dem grundlegenden menschlichen Bedürfnis nach einer individuell bejahenswerten Lebensperspektive andererseits zurückführen.<sup>75</sup> Dementsprechend fällt Mrs. Arbuthnot aber in ihren Versuchen, sich von bestimmten restriktiven Präformierungen zu lösen, immer wieder in diese zurück,<sup>76</sup> und es zeichnet sich hier letztlich ein Konflikt zwischen der prägenden Kraft kultureller

---

<sup>74</sup> Im Sinne der Konzeption der *good woman* wird sie auch von den anderen Figuren betrachtet, denen ihre Vergangenheit unbekannt ist: „She is very feminine, Caroline, and so good, too. You should hear what the Archdeacon says of her. He regards her as his right hand in the parish” (474). Und selbst Lord Illingworth äußert sich in entsprechender Weise gegenüber Gerald: „Your mother is a thoroughly good woman“ (493).

<sup>75</sup> Zu diesen Überlegungen zu Mrs. Arbuthnot, vgl. auch Kohl, *Das literarische Werk zwischen Provokation und Anpassung*, 340-341, 358-365. Bedeutsam für diese ambivalente Haltung ist auch die Eigendynamik ihres Gefühlslebens, da Mrs. Arbuthnots erkennbare emotionale Bindung an ihren Sohn es ihr unmöglich macht, die Vergangenheit gemäß den moralischen Vorstellungen der Zeit schlicht als Verfehlung zu betrachten. Das formuliert sie im Stück selbst explizit: „I have never repented of my sin. [...] You are more to me than innocence. I would rather be your mother – oh, much rather – than have been always pure“ (508-509). Zugleich spricht sie aber ganz traditionell von *Sünde*, wodurch sie sich als Kind ihrer Zeit zu erkennen gibt. Vgl. hierzu auch Eltis, *Society and Subversion*, 106-107. Zu einer gewissen besitzergreifenden und ambivalenten Selbstbezogenheit Mrs. Arbuthnots in ihrem Verhältnis zu Gerald, vgl. u.a. Worth, *Oscar Wilde*, 114 und 123.

<sup>76</sup> Mithin vermittelt Mrs. Arbuthnots Verhalten den Eindruck, als versuche sie ihre Vergangenheit durch betont konformes Verhalten zu kompensieren, und zumindest bezüglich ihrer hier erkennbaren (und auf Internalisierungsvorgängen beruhenden) selbst gewählten sozialen Isolation und moralischen Strenge rückt sie in die Nähe des zeitgenössischen Rollenbildes der *New Woman*, wie es in seiner konfliktiven Struktur von Höfele beschrieben wird: „Es scheint, daß die Frau, die sich gegen die Institution Ehe stellt, dem moralischen Kodex, den sie verletzt, in jeder anderen Hinsicht besonders dienen muß, damit ihr der eine große Übertritt verziehen werde“ („Dandy und New Woman,“ 157). Zum Skript der *New Woman*, vgl. insgesamt *ibid.*, 154-161. Vgl. in diesem Zusammenhang auch Raby, „Wilde's Comedies of Society,“ wo eine mehrschichtige Funktion Mrs. Arbuthnots im Stück diagnostiziert wird, und das in Form ihrer Rolle als *woman with a past* wie auch als eine Art moralischer Instanz (151).

Normierungen und dem menschlichen Handlungs- und Selbstgestaltungsstreben ab. Eine derartige Problemkonstellation böte nun durchaus einen geeigneten Kontext für den Versuch der dramatischen Ausgestaltung einer wie auch immer gearteten und angesichts der äußerst beengten soziokulturellen Bedingungen und moralischen Konventionen der Zeit zweifellos schwierigen Vermittlung beider Sphären, und das dadurch, dass (im Vorgriff auf das Handlungsmodell des *New English Drama*) Mrs. Arbuthnots Bemühungen um ein bejahenswertes Dasein nicht zwangsläufig an den Widerständen der sozialen Lebenswelt zu scheitern hätten, sie diese zugleich aber auch nicht gleichsam mühelos zu überwinden vermöchte. Zumindest ist hier jedoch die Forderung nach einer grundlegenden Auseinandersetzung mit den Möglichkeiten und vor allem Grenzen menschlichen Handelns innerhalb der engen Strukturen der viktorianischen kulturellen Ordnung vorgezeichnet. Das wildeische Stück nimmt sich ein solchermaßen anspruchsvolles Unterfangen allerdings nicht vor, und es unterlegt Mrs. Arbuthnots Verhalten statt dessen schließlich ein auf den ersten Blick erfolgreiches Streben nach umfassend selbstbestimmter Lebensgestaltung. Dieses Streben manifestiert sich am Ende in Form der spezifischen Auflösung des Spannungsverhältnisses von Mrs. Arbuthnot und Lord Illingworth, in der sie eine Ehe mit ihm ablehnt, wodurch sie sich nicht nur von soziokulturellen (wie auch von zeitgenössischen melodramatischen) Konventionen emanzipiert, die eine derartige Zusammenführung von Frau und Mann einfordern, sondern in der sie zudem patriarchale Machtkonstellationen umkehrt und in Abweichung vom viktorianischen Ideal der Weiblichkeit nicht als Unterworfenen, sondern als Handelnde auftritt, wodurch sie sich letztlich eine selbstbestimmte Lebensperspektive zu erschließen scheint: „Let me be the first, then. I will not do it“ (507).<sup>77</sup> Mrs. Arbuthnots Haltung in den abschließenden Passagen von *A Woman of No Importance* ist mithin ein absoluter Selbstgestaltungsanspruch eingeschrieben, und durch die Perspektive der Eingliederung in die amerikanische Gesellschaft unter Zurücklassung der beengenden Verhältnisse des viktorianischen England wie auch der im Verlauf der Ereignisse auftretenden Probleme unterstellt das Stück formal, dass sie diesen auch einzulösen imstande sei. Wie das zukünftige Leben allerdings im Detail auszugestalten ist, darüber schweigt sich das Werk aus, und es bietet keine sich konkret abzeichnende Perspektive an. Zugleich wirft es jedoch implizit Fragen auf, welche die gelingende Gestaltung einer von ihr in umfassender Weise affirmierbaren Existenz ausgesprochen unwahrscheinlich machen, das heißt inhaltlich zeichnen sich Problemlagen ab, die ihr Leben wohl auch in Zukunft belasten dürften und die wiederum eng mit der vom Stück herbeigeführten Auflösung der Ereignisse in Form des Rückzugs aus der englischen Gesellschaft verbunden sind. Das bedeutet, dass es zwar durchaus kein völlig unplausibler Ausweg sein mag, um eines gehaltvollen und individuell affirmierten Lebens willen den viktorianischen Bedingungen den Rücken zu kehren; zugleich verschweigt *A Woman of No Importance* die tiefgreifenden existenziellen Konse-

---

<sup>77</sup> Vgl. hier auch ihre Bemerkung gegenüber Lord Illingworth: „I was too weak once. It is well for me that I have changed“ (512).



quenzen und die potenziellen Belastungen, die sich für die Einzelne mit der Abkehr von der Heimat sicherlich verbinden.<sup>78</sup> Hier ist jedoch bereits der Keim des Scheiterns jedweder *absoluter* Selbstgestaltungsbemühungen angelegt, welche die völlige innere Übereinstimmung mit dem eigenen Tun einfordern. Und diese Spannung ist es, die das wildesche Stück zugunsten eines formal umfassenden Handlungsmodells letztlich unterschlägt. Darüber hinaus marginalisiert *A Woman of No Importance* am Ende aber auch die Prägungen, die Mrs. Arbuthnot durch die Internalisierung bestimmter moralischer Wertvorstellungen des Viktorianismus erfahren hat und die auch in ihrem neuen Leben außerhalb Englands von andauernder Wirkungsmacht sein dürften,<sup>79</sup> wodurch ihr (ver-)zweifelnder Umgang mit der eigenen und in Teilen abgelehnten Biographie auch fortan einem individuell affirmierten Leben (ganz gleich unter welchen soziokulturellen Bedingungen) im Wege stehen wird.<sup>80</sup> Das wiederum subvertiert indes alle Bemühungen um einen ausschließlich an eigenen Prämissen und solchermaßen autonom gestalteten zukünftigen Lebensentwurf, aber auch diesem Problem weicht *A Woman of No Importance* aus, implizierte dies doch erneut die grundlegende Überprüfung der eigenen dramenästhetischen Prämissen. Statt dessen marginalisiert das Werk mögliche Begrenzungen individueller Selbstmodellierung, die ihm gleichwohl als thematisch erschließbare Inhomogenitäten eingeschrieben sind, zugunsten eines strukturell umfassenden Handlungsmodells,<sup>81</sup> um auf diese Weise den überholten Anforderungen eines neuzeitlichen Dramenmodells zu entsprechen, welche das handlungsmächtige Subjekt einfordert. Und genau in der hier erkennbaren Spannung ist das Divergieren von dramatischer Form und dramatischem Inhalt in *A Woman of No Importance* angelegt. Dass dieses Divergieren nicht zur inneren Auflösung des Dramatischen führt, lässt sich wiederum einzig darauf zurückführen, dass es um eines Eindrucks der Homogenität von Form und Inhalt willen eine

---

<sup>78</sup> Konsequenzen, die sich aus dem Rückzug aus der englischen Gesellschaft ergeben, werden im Übrigen auch im Hinblick auf die Figur Gerald überdeckt, dessen beruflichen und sozialen Ambitionen durch die Distanzierung von Lord Illingworth zunächst enttäuscht werden, um dann aber durch das formale Hilfsmittel des Zufalls (das Erbe Hesters) doch noch (zumindest in gesellschaftlicher Hinsicht) kompensiert zu werden.

<sup>79</sup> Das Streben nach einem selbstbestimmten Leben ist auch schon ihrem vergangenen Verhalten eingeschrieben, in dem sie sich in einer existenziellen Krisensituation vollständig von Lord Illingworth distanziert: „I left you because you refused to give the child a name. Before my son was born, I implored you to marry me“ (489). Während sich hier aber noch die prägende Macht internalisierter kultureller Normen zeigt (indem sie ein Leben mit Lord Illingworth aufgrund moralischer Vorbehalte ablehnt), scheint sie sich am Ende unplausiblerweise von moralischen Wertvorstellungen und deren Wirkungsmacht zu emanzipieren.

<sup>80</sup> Zudem stellt sich die Frage, inwieweit die amerikanische Gesellschaft Mrs. Arbuthnot nicht mit ähnlichen kulturellen Wertvorstellungen und drohenden Sanktionsmechanismen konfrontieren wird. Wie Hesters Ausführungen deutlich machen, könnte die Flucht vor den englischen Bedingungen somit durchaus direkt in ein Dilemma amerikanisch-puritanischer Gesinnung führen: „We are trying to build up life, Lady Hunstanton, on a better, truer, purer basis than life rests on here“ (483). Letztlich bleibt diese Frage ist Stück allerdings unbeantwortet.

<sup>81</sup> Das heißt durch die Unterschlagung möglicher, gleichwohl aber äußerst plausibler inhaltlicher Problemlagen und deren Auswirkungen auf Mrs. Arbuthnots zukünftiges Leben verschafft sich das Stück die Basis eines formal weitreichenden Handlungsmodells, auf dessen Fundament es dann anhand dieser Figur die Möglichkeiten einer weitgehend autonomen Gestaltung des eigenen Lebens aufzuzeigen sucht.

oberflächliche Kongruenz erzeugt, indem es inhaltliche Problemlagen marginalisiert, wo sie die eigenen dramatischen und dem neuzeitlichen Dramenmodell verpflichteten Voraussetzungen zu untergraben drohen, um so schließlich das implementierte Handlungsmodell als ein formal vermeintlich adäquates Handlungsmodell präsentieren zu können. An seinen beschriebenen tiefenstrukturellen Schwierigkeiten vermag es hierdurch freilich nichts zu ändern.<sup>82</sup>

Wie meine Überlegungen zu *A Woman of No Importance* mithin herausgearbeitet haben, beruft sich dieses formal auf ein spezifisches (neuzeitliches) Handlungs- und Dramenmodell, das durch einen umfassenden Anspruch individueller Selbst- und Lebensgestaltung gekennzeichnet ist. In seiner formalen Melodie des Absoluten gehen jedoch inhaltliche Stimmen unter, die das Element der Unterworfenheit des Menschen unter kulturelle Präformierungen verkünden, welche den Handlungs- und Gestaltungsanspruch des Einzelnen ein ums andere Mal zu unterlaufen drohen. Aufgrund seiner immanenten Voraussetzungen kann das Stück aber folgerichtig zu keiner Perspektive der Vermittlung von individuellem Gestaltungsanspruch und soziokulturellem Konformitätsdruck<sup>83</sup> gelangen, die doch prinzipiell in der Grundhaltung der wildeschen Werke angelegt wäre, welche vom Widerstand gegen zeitgenössische Bedingungen wie auch von der Anpassung an diese Bedingungen zeugen. Und angesichts dieser Zusammenhänge kann *A Woman of No Importance* auch keine Lösung für den sich im Drama um 1900 manifestierenden Widerspruch von Form und Inhalt finden, und es vermag überdies auch keine so gehaltvolle wie lebensweltlich tragfähige Alternative zu viktorianischen Lebensentwürfen diesseits des Oberflächlichen und Artifizialen (der aristokratischen Figuren und der Dandyfiguren) sowie des Absoluten (Hesters und Mrs. Arbuthnots) zu entwerfen.

---

<sup>82</sup> So dass das Urteil der Studie Peter Szondis zum Drama Ibsens (unter Abschwächung der qualitativen Bewertung) auch auf Wildes *A Woman of No Importance* Anwendung finden kann: „Diese äußere Vollkommenheit verbirgt eine innere Krise des Dramas“ (*Theorie des modernen Dramas 1880 - 1950* [Frankfurt/M., 1963 (1956)], 21). Dementsprechend ist aber die verschiedentlich thematisierte Frage, inwieweit es sich im Stück um ein *happy ending* handle (vgl. beispielsweise Worth, *Oscar Wilde*, 121-122), zweitrangig. Entscheidend ist vielmehr, dass das Ende des Stückes angesichts eines ungelösten Spannungsverhältnisses von Form und Inhalt unplausibel wirkt. Hierauf verweist auch Powell, wenn er in *Oscar Wilde and the Theatre of the 1890s* festhält: „Wilde’s ending is not only imitation, but sheerest fantasy – for Victorian melodrama generally [...] resolves the burden of the oppressed with the wish-fulfilment of dreams, not by entertaining real change in an exploitative social system“ (71). Zum Divergieren von Form und Inhalt im Werk Wildes, vgl. auch Kohl, *Das literarische Werk zwischen Provokation und Anpassung*, 517-518.

<sup>83</sup> Zu Letzterem, vgl. auch Kohl, *Das literarische Werk zwischen Provokation und Anpassung*, 513.

## 5. George Bernard Shaws *Mrs Warren's Profession*

### Zum Zusammenspiel von didaktischem Bühnenrealismus und selbstbestimmter Lebensgestaltung im neuzeitlichen Dramenmodell

---

I now am – what I've made myself.

George Lillo. *The London Merchant*

Im Gegensatz zu Oscar Wildes (Gesellschafts-)Dramen, die sich bereits in den 1890er Jahren teilweise großer Popularität erfreuten und erfolgreich im kommerziellen Theater Londons aufgeführt wurden,<sup>1</sup> waren George Bernard Shaws erste Bühnenwerke, und hier zuvörderst *Mrs Warren's Profession* (1894), dessen Stellung als ein in Literaturkritik wie Bühnenpraxis regelmäßig rezipiertes Werk heutzutage unzweifelhaft ist, zum Zeitpunkt ihrer Veröffentlichung stark umstritten. Insbesondere im Falle von *Mrs Warren's Profession* liegt das sicherlich an dessen Verstößen gegen soziomoralische Normierungen und dramenästhetische Konventionen des Viktorianismus,<sup>2</sup> und hier ist neben der für die vorherrschenden Verhältnisse untypischen und differenzierten Art der Thematisierung von nicht zuletzt mit dem Prostitutionsgewerbe verbundenen zeitgenössischen sozioökonomisch-patriarchalen Problemlagen wohl auch die spezifische und von gängigen Rollenerwartungen abweichende Präsentation der beiden zentralen Frauenfiguren des Stückes von Bedeutung. Damit sind jedoch bereits die für die folgende Analyse **elementaren Themenbereiche** des shawschen Realismus<sup>3</sup> und der weiblichen Lebensgestaltung sowie die damit eng zusammenhängenden Fragen nach dem zugrunde liegenden Hand-

---

<sup>1</sup> Zitiert wird nach folgender Ausgabe: George Bernard Shaw, *Mrs Warren's Profession* (1894), in: *The Complete Plays of Bernard Shaw*, hg. von Paul Hamlyn Ltd (London, 1965), 61-92. Zur wechselvollen (und sich vor allem in den Anfangsjahren von der Resonanz der Stücke Wildes unterscheidenden) Rezeptionsgeschichte der Dramen Shaws sowie zur Stellung des shawschen Werkes (und hier nicht zuletzt von *Mrs Warren's Profession*) im Verlauf des 20. Jahrhunderts, vgl. u.a. David J. Gordon, „Shavian Comedy and the Shadow of Wilde“, in: Christopher Innes (Hg.), *The Cambridge Companion to George Bernard Shaw* (Cambridge et al., 1998), 124-143, 125; Nicholas Grene, *Bernard Shaw: A Critical View* (Basingstoke, London, 1984), ix; Dan H. Laurence, „Victorians Unveiled: Some Thoughts on *Mrs Warren's Profession*,“ *Shaw: The Annual of Bernard Shaw Studies*, 24 (2004), 38-45, 45 sowie Sabine Coelsch-Foisner, „Spinsters Versus Sinners: A Late-Nineteenth-Century Paradigm in G. B. Shaw's Plays“, *Imaginaires*, 2 (1997) 91-111, 91. Überlegungen zur Bedeutung des Werkes Shaws für das britische Drama und nicht zuletzt für dessen Erneuerung um die Jahrhundertwende werden auch angestellt in u.a. Jürgen Wolter, „Bernard Shaws Bedeutung für das englische Drama“, in: Heinz Kosok (Hg.), *Drama und Theater im England des 20. Jahrhunderts* (Düsseldorf et al., 1980), 41-53; Christopher Innes, *Modern British Drama: The Twentieth Century* (Cambridge et al., 2002), 13-14 und 51 sowie auch in Jan McDonald, „Shaw and the Court Theatre“, in: Christopher Innes (Hg.), *The Cambridge Companion to George Bernard Shaw* (Cambridge et al., 1998), 261-282. Zum angesprochenen Drama Wildes, vgl. auch Kapitel 4 und 8 meiner Arbeit.

<sup>2</sup> Vgl. hierzu auch beispielsweise Wolter, „Bernard Shaws Bedeutung für das englische Drama“; Innes, *Modern British Drama*, 22-33 und 51; Arthur Ganz, *George Bernard Shaw* (London, Basingstoke, 1983), 68-76 sowie Martin Meisel, *Shaw and the Nineteenth-Century Theater* (Princeton, 1968 [1963]), 141-159.

lungsmodell, dem daraus resultierenden Spannungsverhältnis von Form und Inhalt und letztlich auch nach dem sich hier manifestierenden charakteristischen Dramenmodell angesprochen.

Den Ausgangspunkt meiner Überlegungen bildet die Auseinandersetzung mit verschiedenen Facetten der *Mrs Warren's Profession* prägenden Realismuskonzeption, die durch einen soziokulturellen und *erkenntnistheoretisch* spezifisch interpretierten Objektivitätsanspruch der Darstellung gekennzeichnet ist, welcher in die konkrete Form eines didaktischen,<sup>3</sup> gesellschafts- und moral-kritisch motivierten traditionellen Bühnenrealismus<sup>4</sup> gerinnt, wodurch sich dieses Stück aber deutlich vom lebensweltlichen Alltagsrealismus pinterscher Prägung abhebt, wie er exemplarisch in *The Homecoming* zum Vorschein kommt.<sup>4</sup> Die angesprochene shawsche Realismuskonzeption gründet wiederum in einem (letztlich neuzeitlichen) Handlungsmodell, das (ganz im Sinne der frühmodernen Subjektphilosophie) von der „Autonomie des Subjekts“ ausgeht, welches „erscheint als eine irreduzible Instanz der Reflexion, des Handelns und des Ausdrucks“, als „eine sich selber transparente, selbstbestimmte Instanz des Erkennens und des [...] Handelns.“<sup>5</sup> In Übereinstimmung mit den damit umrissenen *handlungstheoretischen* Prämissen findet dieses Modell seinen Niederschlag aber einerseits in der *äußeren* Form des Stückes und der hier präsentierten (bühnenrealistischen) figuralen Selbstmächtigkeit und Artikuliertheit, andererseits in dessen *innerer* Form und den dort unterstellten (subjektzentrierten) Handlungs- und Gestaltungsmöglichkeiten insbesondere der Protagonistin Vivie Warren. Diese Überlegungen allerdings implizieren zunächst, dass *Mrs Warren's Profession* (ähnlich wie die in meiner Arbeit ebenfalls untersuchten Bühnenwerke *A Woman of No Importance* und *The Homecoming*) Identität, Autonomie und somit die Frage menschlicher Selbst- und Lebensgestaltung im Kontext je spezifischer soziokultureller Bedingungen vornehmlich unter Fokussierung auf die *gender*-Dimension gegenständlich werden lässt. Sie implizieren darüber hinaus ein sich in diesem Kontext offenbarendes formales und vermeintlich absolutes Gestaltungsvermögen Vivies im Hinblick auf den eigenen Lebensentwurf, und das unter Vernachlässigung einer Vielzahl inhaltlicher Problemstrukturen eben dieses Lebensentwurfs, eine Konstellation, die im Verlauf der folgenden Betrachtungen nicht zuletzt unter Rückgriff auf die Konzeptionen des *nach-bürgerlichen Angestelltensubjekts* (Reckwitz) und der *Kohärenz des Selbst* (Schmid)<sup>6</sup> analytische Tiefenschärfe gewinnen soll. Und sie implizieren sol-

---

<sup>3</sup> Vgl. hierzu auch Kurt Otten, „Einleitung,“ in: ders. und Gerd Rohmann (Hgg.), *George Bernard Shaw* (Darmstadt, 1978), 1-40, wo von der dem shawschen Drama unterlegten „moralischen Pflicht zur Aufklärung, zur Erziehung und zur Didaktik“ (16) die Rede ist. Vgl. für einen ähnlichen Hinweis auf die „didactic [...] tendency“ dieses Dramas auch Gordon, „Shavian Comedy,“ 128. Zum sich damit verbindenden (und im Folgenden auszuführenden) Realismusverständnis der Stücke Shaws, vgl. insbesondere Norbert Greiner, *Idealism und Realism im Frühwerk George Bernard Shaws: Die Bedeutung und Funktion der Begriffe in den politischen, ästhetischen und dramatischen Schriften* (Heidelberg, 1977).

<sup>4</sup> Zum Vergleich der in den Werken Pinters und Shaws zugrunde liegenden Realismuskonzeptionen sowie insbesondere zur Analyse von *The Homecoming*, vgl. auch Kapitel 7 meiner Arbeit.

<sup>5</sup> Andreas Reckwitz, *Subjekt* (Bielefeld, 2010), 12 (im Referenztext teilweise kursiv).

<sup>6</sup> Vgl. Andreas Reckwitz, *Das hybride Subjekt: Eine Theorie der Subjektkulturen von der bürgerlichen Moderne zur Postmoderne* (Weilerswist, 2006), 275 sowie Wilhelm Schmid, *Philosophie der Lebenskunst: Eine Grundlegung* (Frankfurt/M., 1998), 252.

chermaßen schließlich eine hier angelegte (und für das Drama des ausgehenden 19. Jahrhunderts kennzeichnende) Diskrepanz von dramatischer Form und dramatischem Inhalt, und das auf den beiden genannten relevanten Ebenen der selbstmächtigen Artikulation und der handlungsmächtigen Gestaltung. Im Zusammenwirken all der beschriebenen (und im Folgenden detailliert zu untersuchenden) Charakteristika des Stückes jedoch, das heißt von traditionellem (didaktischem) Bühnenrealismus, selbstbestimmter (weiblicher) Lebensgestaltung und von (zeittypischer) thematisch-struktureller Desintegration manifestiert sich in *Mrs Warren's Profession* letztlich das (um 1900 zunehmend fragile, aber weiterhin Gültigkeit beanspruchende) neuzeitliche Dramenmodell.

Auch an dieser Stelle zeichnen sich demgemäß elementare Gemeinsamkeiten mit Oscar Wildes *A Woman of No Importance* ab, und das nun im Unterschied zu Harold Pinters *The Homecoming* und dem dort zugrunde gelegten Handlungs- und Dramenmodell, in das inhaltliche Einschränkungen figuraler Lebensgestaltungsbemühungen problembewusst Eingang finden. Deren formale Verkennung und die daraus resultierende traditionell-shawsche Handlungskonzeption wiederum wird für *Mrs Warren's Profession* nachfolgend zu dekonstruieren sein, und das unter vornehmlichem Bezug auf die von Vivie in der Zukunft voraussichtlich zu (er-)tragenden persönlichen Konsequenzen ihres nur auf den ersten Blick erfolgreichen Lebensentwurfes. Interessant ist dabei, dass das Stück selbst implizit und unwissentlich eine derartige Dekonstruktion unternimmt, indem es anhand von Kitty Warren einen abweichenden und Begrenzungen berücksichtigenden Gestaltungsansatz andeutet. Diesen aber macht es sich letztlich nicht konsequent und durchgängig als bestimmendes Handlungsmodell zu eigen; vielmehr hebt es ihn am Ende im Interesse seines spezifisch ausgeprägten didaktischen Anspruches wie auch im Einklang mit den bis in seine Zeit fortwirkenden neuzeitlichen Handlungs- und Dramenmodellen wieder auf, die jeweils unausweichlich das selbst- und gestaltungsmächtige Subjekt voraussetzen.



Die für das frühe Drama Shaws grundlegende und in einem ersten Analyseschritt näher zu betrachtende (traditionelle) **Realismuskonzeption** zeichnet sich zunächst durch zwei Charakteristika aus, nämlich (a) die Abbildungs- oder Mimesisvorstellung eines naiven Realismus<sup>4</sup> sowie (b) einen sich von der psychologischen Ausrichtung der literarischen Moderne unterscheidenden und für die (Roman-)Literatur des 19. Jahrhunderts kennzeichnenden sozialen Realismus. Der zweitgenannte Aspekt benennt dabei die vornehmliche Orientierung an (vermeintlich) beschreibbaren Vorgängen der äußeren gesellschaftlichen Lebenswelt der jeweiligen Zeit (was indes, wie sich zeigen wird, innere Vorgänge und figurale Motivationen nicht gänzlich ausschließt):

The commonly accepted criteria for a realistic work are that it deals with contemporary subjects, presented in a recognizable social context and stressing ordinary details that accurately reflect the way people of the time actually live.<sup>7</sup>

Das jedoch impliziert bereits das erstgenannte, herkömmliche literarische Realismusverständnis und dessen Annahme einer unproblematischen sprachlichen Darstellbarkeit und Repräsentation (*accurately reflect, actually live*) menschlicher Lebens- und Erfahrungswelt: „At the heart of the realist's conscious agenda is a desire and an expectation to communicate effectively using the shared markers of materiality.“<sup>8</sup> Versteht man unter *shared markers of materiality* dabei die innerhalb einer Kultur geteilten sprachlichen Zeichen, so wird einem postmodern-dekonstruktivistisch geprägten Bewusstsein von der Eigendynamik sprachlicher Strukturen und Prozesse allerdings die Unhaltbarkeit einer derartig naiven mimetischen Vorstellung unmittelbar bewusst:

The lesson of much criticism and theory in the last decades of the twentieth century seemed to suggest that notions of representation, and especially representation that thinks of itself as an accurate designation of the world, are naive and deluded.<sup>9</sup>

Angesichts dieser Überlegungen erweist sich folglich eine (in meinen Überlegungen zu Pinters *The Homecoming* nochmals aufzugreifende) Neudefinition der Begrifflichkeit des *Realismus*‘ als dringlich geboten, deren unhaltbare Konzipierung im eben dargelegten Sinne zu ersetzen ist durch eine sehr viel sinnvollere Beschreibung als die einer spezifischen Kultur glaubwürdig und wahrscheinlich erscheinende, von bestimmten diskursiven Erwartungshaltungen und ästhetischen Konventionen abhängige und demgemäß dem permanenten Wandel unterworfenene künstlerische Konstruktion von signifikant überformten Bedingungen und Begebenheiten der menschlichen Erfahrungswelt.<sup>10</sup>

---

<sup>7</sup> Christopher Innes (Hg.), *A Sourcebook on Naturalist Theatre* (London, New York, 2000), 4. Vgl. hierzu auch Helmut Weidhase, „Realismus,“ in: Günther Schweikle und Irmgard Schweikle (Hgg.), *Metzler Literatur Lexikon: Begriffe und Definitionen* (Stuttgart, 21990), 375-377, 376.

<sup>8</sup> Katherine Kearns, *Nineteenth-Century Literary Realism: Through the Looking-Glass* (Cambridge et al., 1996), 5.

<sup>9</sup> Peter Brooks, *Realist Vision* (New Haven, London, 2005), 6.

<sup>10</sup> Vgl. hierzu auch Claudia Stockinger, *Das 19. Jahrhundert: Zeitalter des Realismus* (Berlin, 2010), wo auf die „Forderungen nach Wahrscheinlichkeit“ sowie auf das Kriterium der „Plausibilität“ (187) verwiesen wird. Auch das Gebot der signifikanten Gestaltung des Dargestellten lässt sich aus den dortigen Ausführungen erschließen, wenn es heißt: „Um nicht Langeweile, sondern Interesse am Bühnengeschehen hervorzurufen, [...] sammelt und verdichtet das Drama das Geschehene“ (190). Vgl. problembewusst auch Erhard Reckwitz, „Realismus-Effekt,“ in: Ansgar Nünning (Hg.), *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie: Ansätze, Personen, Grundbegriffe* (Stuttgart, Weimar, 2008), 609-610, wo die Rede ist von der „von bestimmten literar[ischen] Texten ausgehenden Wirkung, die den Eindruck ausgeprägter Wirklichkeitsnähe und ‚Lebensechtheit‘ der fiktiven Welt evoziert“ (609) sowie von der „Übereinstimmung von im Text modellierter Wirklichkeit mit dem geltenden kulturellen und literar[ischen] Wirklichkeitsmodell als Realismuskriterium“ (610). Einige konzise allgemeine Überlegungen zum Realismusbegriff (und hier nicht zuletzt zu Ambivalenzen und Definitionsschwierigkeiten) werden auch angestellt in beispielsweise Luc Herman, *Concepts of Realism* (Columbia, 1996), 1-3. Für weitere Ausführungen zum Realismusbegriff, vgl. auch Kapitel 7 meiner Arbeit.

Unabhängig davon könnte man nun allerdings argumentieren, dass das hier diskutierte Problem für eine Analyse von *Mrs Warren's Profession* weitgehend irrelevant sei, indem die beiden eben genannten Charakteristika lediglich teilweise in diesem Stück wiederzufinden seien. Zwar lässt sich sicherlich eine verstärkte Hinwendung zur Lebenswelt des Spätviktorianismus feststellen, und das insbesondere im Vergleich zum zeitgenössischen Drama und durch die problembewusste Auseinandersetzung mit unzulänglichen sozioökonomischen Verhältnissen, mit restriktiven moralischen Normierungen oder auch mit fragwürdigen *gender*-bezogenen Verhaltenserwartungen ausgangs des 19. Jahrhunderts.<sup>11</sup> Diese Haltung ist in *Mrs Warren's Profession* indes mit einem vordergründig ungewöhnlich anmutenden Verständnis realistischer Literatur verbunden, das darauf abzielt, ihr eine didaktische und reformerische Funktion „als Vermittler neuer Denkmodelle“<sup>12</sup> zuzusprechen. Dadurch aber liegt hier vermeintlich gerade *keine* mimetische Konzeption vor, indem sich die dramatische Darstellung nicht am kritisierten (vorgeblichen) *Ist*-Zustand orientiere, sondern vielmehr an einem (wie auch immer definierten) angestrebten *Soll*-Zustand:

Realistisches Verhalten ist [...] negativ zu definieren als das Verhalten, das sich nicht an der Scheinwelt idealistischer Vorstellungen [des Viktorianismus; M.R.] orientiert, bzw. mit der vorgefundenen Situation bescheidet, sondern ihren [...] verzerrten oder zufälligen Charakter durchschaut; positiv ist es zu bezeichnen als selbst-bewußtes, politisch-analytisches Handeln im Sinne eines politischen und moralischen Fortschritts [sic].<sup>13</sup>

---

<sup>11</sup> Vgl. hierzu (unter übergreifendem Bezug auf das Drama Shaws) v.a. Wolter, „Bernard Shaws Bedeutung für das englische Drama“. Zum Verhältnis von insbesondere *Mrs Warren's Profession* zu Dramenkonventionen der Zeit im Sinne einer „method of systematic counter-convention“ (141), vgl. auch Meisel, *Shaw and the Nineteenth-Century Theater*, 141-159. Eine konservative Konventionalität des zeitgenössischen Dramas insbesondere im Hinblick auf moralische Vorstellungen und weibliche Rollenstereotype (in die dort allerdings aus feministischer Perspektive *Mrs Warren's Profession* eingeschlossen wird) betont in diesem Kontext Catherine Wiley, „The Matter with Manners: The New Woman and the Problem Play“, in: James Redmond (Hg.), *Women in Theatre* (Cambridge et al., 1989), 109-127. Zu verweisen ist in diesem Kontext auch auf Mark H. Sterner, „The Changing Status of Women in Late Victorian Drama“, in: Karelisa V. Hartigan (Hg.), *Within the Dramatic Spectrum* (Lanham, London, 1986), 199-212, wo ebenfalls das Verhältnis von *Mrs Warren's Profession* zu soziokulturell-dramatischen Normen thematisch wird und wo für dieses Stück jedoch (sicherlich, wie im Folgenden noch herauszuarbeiten, etwas zu einseitig) von „feminine emancipation and enlightenment“ (210) die Rede ist. Zur teilweise großen Distanz des englischen Dramas im 19. Jahrhundert zur Lebenswelt seiner Zeit, vgl. andeutungsweise auch McDonald, „Shaw and the Court Theatre“, wo vom „escapism of society drama“ (262) und von „self-reflecting upper-middle-class dramas of the West End“ (265) die Rede ist, sowie Walter Kluge, „Das Theater der 'Nineties“, in: Manfred Pfister und Bernd Schulte-Middelich (Hgg.), *Die 'Nineties: Das englische Fin de siècle zwischen Dekadenz und Sozialkritik* (München, 1983), 275-294, 275-277 und 284-286.

<sup>12</sup> Greiner, *Idealism und Realism*, 299.

<sup>13</sup> Ibid., 65. Vgl. zu den hier angestellten Überlegungen insgesamt auch ibid., v.a. 297-300. Vgl. hierzu aufschlussreich auch Innes, *Modern British Drama*. „In Shaw's view it was false idealism – translated into politics, ethics or religion – that prevented social progress by distorting reality“, ein Idealismus „[that was] encapsulated in literature“ (22; meine Hervorhebung).

Dieses Realismusverständnis, das sich durch eine geradezu kontraintuitive Umkehrung der Begrifflichkeiten *Idealismus* und *Realismus* auszeichnet und über das innerhalb der literaturkritischen Auseinandersetzung mit der shawschen Dramatik seit geraumer Zeit weitgehend Konsens besteht, wird pointiert auch von Meinhard Winkgens beschrieben:

Der Hauptakzent von Shaws Realismus [liegt] nicht auf einer naturalistischen Oberflächenwiedergabe von Realität, sondern in der Propagierung realistischer Einstellungen und Verhaltensnormen, die gegen idealistische, wirklichkeitsverzerrende ausgespielt werden.<sup>14</sup>

Von Interesse ist die damit beschriebene Konzeption für meine Überlegungen indes in zweifacher Hinsicht. So manifestiert sich in einem dergestalt verstandenen Gegenüber von *Idealismus* und *Realismus* einerseits der didaktisch-kritisch motivierte und das Stück *Mrs Warren's Profession* in seiner Gesamtanlage prägende Antagonismus von soziokulturellen Werthaltungen und reformerischem Anspruch, aus welchem wiederum (und das verweist insbesondere auf die erstzitierte Passage) der auf figuraler Ebene verortete innerdramatische Gegensatz von gesellschaftlicher Normierung und individuellem Widerstand (Kitty, vor allem aber Vivie) resultiert.<sup>15</sup> Und für den gegenwärtigen Argumentationskontext noch bedeutsamer ist andererseits, dass es sich bei all dem letztlich nur um eine abgewandelte Form der mimetischen Literaturauffassung handelt, wie sie eingangs dargelegt wurde. Denn indem der Begriff des *Realismus* argumentativ geschickt für die eigene Position in Anspruch genommen wird (ein Vorgang, der im Übrigen nicht ungewöhnlich ist und sich über die Jahrhunderte für verschiedene Kunstrichtungen feststellen lässt), eine Position, aus deren Perspektive heraus dann einzig realistisches Erkennen und Darstellen erfolge,<sup>16</sup> wird implizit zugleich (und das lässt sich vornehmlich aus der zweiten herangezogenen

---

<sup>14</sup> Meinhard Winkgens, „Shaw und Sternheim: Der Individualismus als Privatmythologie“, *Aradia*, 12 (1977), 31-46, 40.

<sup>15</sup> Zum Spannungsverhältnis beziehungsweise zur „Auseinandersetzung von Individuum und Gesellschaft“ (ibid., 37) im Drama Shaws, vgl. insgesamt auch den eben zitierten Aufsatz von Winkgens. Vgl. dort auch weiter zur kritischen Haltung dieses Dramas gegenüber den dominierenden soziokulturellen Bedingungen des Spätviktorianismus. Zu letztgenanntem Aspekt, vgl. auch (unter Bezug auf *Mrs Warren's Profession* und das Motiv der Prostitution) Greiner, *Idealism und Realism*, 186-190.

<sup>16</sup> Vgl. demgegenüber allerdings die völlig unplausible und nicht nachvollziehbare poststrukturalistische Analyse in Peter Gahan, *Shaw Shadows: Rereading the Texts of Bernard Shaw* (Gainesville et al., 2004), wo das shawsche Werk im Sinne einer „critique of rationalism“ (xiv) gedeutet wird „[which] never exemplifies a writing of either logocentric or ideological subjectivity“ (xvi), wo die Rede ist von „its [...] insistent refusal to be confined to a single way of viewing or interpreting the world of reality“ (xvi-xvii), Überlegungen, die schließlich unverständlicherweise gar in folgende Aussage münden: „The openness of the Shaw text to different readings anticipated poststructuralist concerns in some ways“ (15). Abgesehen von den obigen und dem widersprechenden Argumenten ist es ein logischer Kurzschluss, aus der (jedem literarischem Text eigenen) sprachlichen Mehrdeutigkeit ein poststrukturalistisch-dekonstruktivistisches Bewusstsein des jeweiligen Textes zu folgern. Und geradezu gegenteilig zur hier vorgestellten Deutung des shawschen Werkes im Sinne einer Dekonstruktion menschlicher Vernunft und Rationalität spricht im Übrigen einiges für die (sicherlich pointierte) Annahme „[that] Shaw derives from the Enlightenment“ (Gordon, „Shavian Comedy“, 140). Dass das Drama Shaws von einem Vertrauen in die Ausdrucksmöglichkeiten von Sprache und keinesfalls von postmoderner Sprachkepsis geprägt ist, betont auch Grene, *Bernard Shaw*, 155 und 157.



Textpassage erschließen) die dafür notwendige (wenngleich fragwürdige) Voraussetzung einer sprachlich unproblematischen, wirklichkeitsabbildenden Erkennbarkeit und Darstellbarkeit menschlicher Lebenswelt postuliert, die dann unter dem Eindruck von gleichermaßen (scheinbar) unbezweifelbare Einsichten verkündenden reformerischen Idealen einer Umgestaltung bedürfe.

Der nunmehr hergeleitete mimetisch-kulturkritische Objektivitätsanspruch, der in *Mrs Warren's Profession*, konkretisiert anhand der Figuren Vivie und Kitty Warren, auf über das Phänomen der Prostitution eingeführte sozioökonomische Strukturen, moralische Werthaltungen und übergreifend auf weibliche Rollenentwürfe der (spät-)viktorianischen Zeit abzielt, nimmt im Drama Shaws schließlich die Form eines charakteristisch ausgeformten traditionellen Bühnenrealismus<sup>17</sup> an. Damit ist eine spezifische dramatische Realismuskonzeption angesprochen, die sich zum einen durch eine „kausal-linear (also motiviert) und final (also zielgerichtet und geschlossen) organisierte[] Handlung“<sup>17</sup> auszeichnet, zum anderen (und im vorliegenden Zusammenhang relevanter) durch die Fähigkeit der Figuren zur intensiven Selbstreflexion und zur umfänglichen Analyse äußerer Bedingungen sowie durch eine damit verbundene umfassende figurale Artikuliertheit bezüglich innerer Motivationen oder auch soziokultureller Strukturen und Prozesse. Dadurch jedoch unterscheidet sich *Mrs Warren's Profession* (als dem in meiner Arbeit exemplarisch herangezogenen Fall des traditionellen Bühnenrealismus<sup>18</sup>) zunächst deutlich vom lebensweltlichen Realismus pinterscher Façon, wie er sich beispielhaft in *The Homecoming* darstellt, dessen dialogisches Geschehen sich in seiner inhärenten Logik nicht am selbsttransparenten Subjekt oder gar primär am Informationsbedürfnis des Zuschauers, sondern vielmehr an der Bühnenkonstellation und dem jeweiligen Wissenstand der nur begrenzt selbstmächtigen und artikulationsfähigen *dramatis personae* orientiert und folgerichtig nicht nur äußerlich intransparenter, sondern letztlich auch immanent glaubwürdiger, wahrscheinlicher und solchermaßen insgesamt alltagsnäher wirkt. Zudem befindet sich *Mrs Warren's Profession* damit aber überwiegend im Einklang mit dem neuzeitlichen Dramenmodell, das noch über die Phase der Erneuerung des britischen Dramas hinaus trotz aller ihm eigenen Spannungen bis in die erste Hälfte des 20. Jahrhunderts wirkungsmächtig blieb und erst vom *New English Drama* als dominierendem Paradigma abgelöst wurde:

In den Dramen vor 1956 wurden im wesentlichen Charaktere auf der Bühne präsentiert, die als vernunft- und willensbegabte Wesen in einer überschau- und verstehbaren Welt aktiv tätig waren, relativ normalen [sic] Moral- und Wertvorstellungen anhängen und in der Lage waren, ihren Gedanken und Gefühlen für jedermann verständlich Ausdruck zu verleihen.<sup>18</sup>

---

<sup>17</sup> Stockinger, *Zeitalter des Realismus*, 186.

<sup>18</sup> Horst Groene, „Grundtendenzen des zeitgenössischen englischen Dramas,“ *LWU* (Beiheft), 11 (1978), 3-18, 13 (zitiert in: Hubert Zapf, *Das Drama in der abstrakten Gesellschaft: Zur Theorie und Struktur des modernen*

Diese traditionelle Bühnenkonvention der künstlich-kunstvollen Ausgestaltung von Figuren und Dialogen erfährt in *Mrs Warren's Profession* nun allerdings noch eine eigentümliche und phasenweise prägnante Überzeichnung, wofür erneut die didaktische Grundhaltung des Stückes verantwortlich zu machen ist, die eine ausgesprochen explizite Artikuliertheit der Figuren einfordert, und das vor dem Hintergrund eines Bemühens nicht nur um handlungsbezogene Informationsvergabe, sondern auch um soziokulturelle Aufklärung des Rezipienten über (angenommene) zeitgenössische Problemkonstellationen aus einer für den spätviktorianischen Zuschauer eher ungewöhnlichen und erklärungsbedürftigen Perspektive.<sup>19</sup> Unabhängig von der beschriebenen Überzeichnung ist hier indes letztlich die sogleich noch näher zu veranschaulichende äußere Facette (der figural-dialogischen Explizitheit) eines *Mrs Warren's Profession* prägenden Handlungsmodells angesprochen, das dann im weiteren Verlauf meiner Analyse des Stückes noch in seinen Folgen für die innere Dimension (der figural-weiblichen Lebensgestaltung) zu untersuchen sein wird. Beide Bereiche aber lassen sich in ihrer voraussetzungsreichen Fundierung im (vorgeblich) autonomen Subjekt als der wesentlichen Bedingung des neuzeitlichen Dramenmodells als Symptome einer in Peter Szondis *Theorie des modernen Dramas*<sup>20</sup> konstatierten Krise des Dramas um 1900 lesen, haben sie doch schwerwiegende Auswirkungen auf das zunehmend spannungsreiche Verhältnis von Struktur und Thematik, indem (wie sich zeigen wird) formal sowohl selbst- und artikulationsmächtige als auch handlungs- und gestaltungsfähige Individuen auf der Bühne präsentiert werden, was jedoch den sich inhaltlich abzeichnenden zeittypischen (und das selbstbestimmte Subjekt nun auch im Drama immer offensichtlicher dekonstruierenden) Bedingungen ihrer Existenz in keiner Weise gerecht zu werden vermag.



Die dem neuzeitlichen Dramenmodell eigene figurale Artikuliertheit, die sich in *Mrs Warren's Profession* in besonderer Weise mit der angesprochenen didaktischen Grundhaltung verbindet und die dem gesamten Stück seine **charakteristische äußere Form** verleiht, wird besonders in der ersten längeren Konfrontation Vivies mit Kitty Warren innerhalb des zweiten Aktes augenfällig,

---

englischen Dramas [Tübingen, 1988], 8). Zu einigen der eben genannten Charakteristika des traditionellen Bühnenrealismus<sup>4</sup> sowie zu deren Ablösung im *New English Drama* auf der Basis eines veränderten Handlungsmodells, vgl. auch die eben genannte Studie Zapfs (*Das Drama in der abstrakten Gesellschaft*, 9). Für die oben unternommenen Überlegungen zu unterschiedlichen Realismuskonzeptionen sei erneut auch auf Kapitel 7 meiner Arbeit verwiesen.

<sup>19</sup> Vgl. hierzu auch Innes, *A Sourcebook on Naturalist Theatre*, wo für das Drama Shaws auf „the intellectual articulacy“ des Dialogs verwiesen wird, der zu „overtones of artificiality“ (23) beiträgt. Vgl. ähnlich auch Grene, *Bernard Shaw*, 155. Obiges wird auch Shaws „Preface“ zu *Saint Joan* angedeutet: „It is the business of the stage to make its figures more intelligible to themselves than they would be in real life [sic]; for by no other means can they be made intelligible to the audience“ (George Bernard Shaw, „*Saint Joan*“ [1924], in: *The Complete Prefaces of Bernard Shaw*, hg. von Paul Hamlyn Ltd [London, 1965], 604-634, 631).

<sup>20</sup> Vgl. Peter Szondi, *Theorie des modernen Dramas 1880-1950* (Frankfurt/M., 1963 [1956]).

aus welcher zur Erläuterung meiner Überlegungen einige Auszüge exemplarisch näher beleuchtet werden sollen:

All we [Kitty and Liz; M.R.] had was our appearance and our turn for pleasing men. Do you think we were such fools as to let other people trade in our good looks by employing us as shopgirls, or barmaids, or waitresses, when we could trade in them ourselves and get all the profits instead of starvation wages? Not likely. (76)

How could you keep your self-respect in such starvation and slavery? And whats a woman worth? whats life worth? without self-respect! [...] The only way for a woman to provide for herself decently is for her to be good to some man that can afford to be good to her. (77)

Was Kitty dem Zuschauer und Leser hier in rhetorisch ausgeformter Weise präsentiert, ist letztlich eine durchaus reflektiert und anspruchsvoll wirkende Analyse eines breiten Spektrums an Themenbereichen, die sich mit dem Phänomen der Prostitution verbinden. So äußert sie sich problembewusst und gesellschaftskritisch (*such starvation and slavery*) zu elementaren Mechanismen des marktwirtschaftlichen Systems (*let other people trade in our good looks*), zu weiblichen Lebensperspektiven innerhalb der sozioökonomisch-patriarchalen Ordnung (*whats a woman worth, to be good to some man that can afford to be good to her*), zu möglichen Hintergründen und Motivationen ihrer vergangenen Berufswahl (*we could trade in them ourselves and get all the profits*) und schließlich auch zu abstrakten Konzeptionen (*self-respect*) und (para-)philosophischen Fragestellungen (*whats life worth*).<sup>21</sup> Eben diese rhetorische Ausformung aber, mag sie in ihrem *analytischen* Gehalt auch sicherlich zutreffend sein, muss in ihrer *dramenästhetischen* Dimension ausgesprochen unplausibel erscheinen, und das aufgrund des Umstandes, dass es sich hier um die Präsentation einer lebensweltlichen Alltagssituation auf der Bühne handelt, eine Alltagssituation, die überdies durch eine außerordentliche emotional-psychische Anspannung Kittys signifikant zugespitzt erscheint und die sich solchermäßen gemeinhin gerade *nicht* durch die sprachliche Präzision des problemadäquaten und selbstmächtigen Vortrags auszeichnet, sondern eher durch den assoziativen, unvollständigen, sich wiederholenden oder gar widersprechenden Ausdruck des existenziell zutiefst involvierten Subjekts. Ein Vergleich mit einer ähnlichen Konstellation in Harold Pinters *The Homecoming* mag diesen Sachverhalt verdeutlichen:

I was a model for the body. A photographic model for the body. [...] Once or twice we went to a place in the country, by train. Oh, six or seven times. [...] This place ... this house ... was very big ... the trees ... there was a lake, you see ... we used to change and walk down towards the lake ... we went down a path ... on stones ...

---

<sup>21</sup> Zur durch *Mrs Warren's Profession* vorgenommenen kritisch-analytischen Bestandsaufnahme zeitgenössischer Bedingungen, die hier anhand von Kittys Ausführungen exemplarisch deutlich wird, vgl. auch beispielsweise Ganz, *George Bernard Shaw*, 93-95 sowie Greiner, *Idealism und Realism*, 189-195.

there were ... on this path. Oh, just ... wait ... yes ... when we changed in the house we had a drink.<sup>22</sup>

Wie Kitty im shawschen Stück setzt sich auch Ruth in *The Homecoming* mit ihrer Vergangenheit, mit zurückliegenden beruflichen Erfahrungen und mit damit verbundenen Eindrücken auseinander, wobei ihre spontan aufscheinenden Reminiszenzen aber die eben beschriebene inkohärente und assoziierende Form annehmen, die dem Rezipienten aus seiner Erfahrung lebensweltlicher Kommunikation hinlänglich bekannt sein dürfte. Das indes bedeutet, dass sich in den beispielhaft zitierten Passagen der beiden Werke die immanente Logik des eigendynamisch Psychischen (Ruth) und der rationalen Vernunft (Kitty) gegenüberstehen, oder, um es anders zu formulieren, die Intransparenz und Begrenztheit des in der (Post-)Moderne problematisch gewordenen *subiectum* und die Selbsttransparenz und Erkenntnisfähigkeit des frühneuzeitlichen *cogito*-Subjekts.<sup>23</sup> Letztgenanntes wiederum führt im vorliegenden Zusammenhang und angesichts der von *Mrs Warren's Profession* betriebenen didaktisch-reformerischen Selbstinstrumentalisierung jedoch zwangsläufig zu eben jener eloquenten Artikulationsfähigkeit der Figuren als der äußeren Manifestation eines im Drama Shaws wirkungsmächtigen neuzeitlichen Handlungsmodells, dem in einem ersten Schritt die hier dargestellte menschliche Befähigung zur (vermeintlich) umfassenden Selbst- und Welterkenntnis eingeschrieben ist.

Im Kontext dieser Überlegungen und meiner gegenwärtig vorgenommenen Analyse der äußeren Form von *Mrs Warren's Profession* ist auch ein Blick auf Genre und Gattungsmerkmale des Stückes notwendig und aufschlussreich. So greift es in Übereinstimmung mit seiner kritischen Perspektive auf sozioökonomische Bedingungen der (spät-)viktorianischen Zeit erstens (und folgerichtig) auf das in den 1890er Jahren populäre Genre des *problem play* zurück, „das eine von den sozialen Konventionen nicht schlüssig beantwortete Frage vorzugsweise aus dem Bereich [...] der Sexualmoral“<sup>24</sup> und damit verbunden auch stereotype weibliche Rollenmuster thematisierte. Im Unterschied zum zeitgenössischen *problem play*, das sich bei aller scheinbaren Novität doch letztlich durch tendenziell konventionelle Moralvorstellungen und Geschlechterkonzeptionen auszeichnete,<sup>25</sup> bemüht sich das shawsche Stück allerdings um neue Bewertungen soziokultureller Problemlagen, indem es zwar bezüglich seines phasenweise stereotyp anmutenden Frauenbildes sicherlich kritisch gelesen werden kann, indem es jedoch insbesondere (wenngleich nicht völlig durchgängig) von vereinfachenden und traditionellen weiblichen Rollen-

---

<sup>22</sup> Harold Pinter, *The Homecoming* (London, 1999 [1965]).

<sup>23</sup> Zur Auseinandersetzung mit verschiedenen Subjektkonzeptionen, vgl. u.a. Peter V. Zima, *Theorie des Subjekts: Subjektivität und Identität zwischen Moderne und Postmoderne* (Tübingen, Basel, 2000).

<sup>24</sup> Kluge, „Das Theater der 'Nineties“,“ 286. Zur Gattung des *problem play*, vgl. insgesamt auch *ibid.*, 286-288; Meisel, *Shaw and the Nineteenth-Century Theater*, 141-159 sowie Henry F. Salerno, „The Problem Play: Some Aesthetic Considerations“ (1968), in: Paul Goetsch (Hg.), *Englische Literatur zwischen Viktorianismus und Moderne* (Darmstadt, 1983), 183-196. Dass die kritische Rezeption phasenweise gewisse Schwierigkeiten mit der Bewertung verschiedener Gattungsmerkmale von *Mrs Warren's Profession* hatte, offenbart sich in Coelsch-Foisner, „Spinsters Versus Sinners“,“ 96-97.

<sup>25</sup> Vgl. Wiley, „The New Woman and the Problem Play,“ 109-112.

erwartungen verhafteten Verurteilungen der im Prostitutionsgewerbe tätigen Frauenfigur abzu-  
sehen und statt dessen sozioökonomische Strukturen und daraus resultierende Notlagen heraus-  
zuarbeiten sucht.<sup>26</sup> Zweitens ist *Mrs Warren's Profession* aber auch Ideendrama, eine ästhetische  
Form, die den Anspruch erhebt, über die Darstellung derartiger und verhältnismäßig konkreter  
Thematiken hinauszugehen und eine übergreifende und abstrakte Konzeption in den Mittel-  
punkt des Bühnengeschehens zu rücken. Für dieses Werk könnte man dabei im Einklang mit  
dessen kulturkritischer Perspektive möglicherweise von der (sicherlich nicht unproblematischen)  
Idee einer (wie auch immer gearteten) gesamtgesellschaftlichen oder auch individuellen „moral  
regeneration“<sup>27</sup> beziehungsweise einer moralischen Selbstvergewisserung sprechen, eine Vor-  
stellung, die sich zuvörderst in der Figur Vivies kristallisiert. Durch sie kann das Stück im Üb-  
rigen auch als eine spezifische Ausprägung der spätviktorianischen und sich nicht zuletzt in der  
Literatur der Zeit niederschlagenden Sorge vor einer angeblichen moralischen oder kulturellen  
*degeneration*<sup>28</sup> gelesen werden:

I know very well that fashionable morality is all a pretence, and that if I took your  
money and devoted the rest of my life to spending it fashionably, I might be as  
worthless and vicious as the silliest woman could possibly want to be without having  
a word said to me about it. But I don't want to be worthless. (91)

Die beiden genannten Genres des *problem play* und des Ideendramas aber führt *Mrs Warren's Pro-  
fession* drittens schließlich im Diskussionsdrama zusammen, das die Handlung zurückdrängt und  
das der ausführlichen und expliziten Erörterung der erwähnten konkreten wie abstrakten The-  
menbereiche breiten Raum bietet, eine Prämisse, die in Shaws *Candida* prägnant auf den Punkt  
gebracht wird: „Let us sit and talk comfortably over it.“<sup>29</sup> Anhand dieser kurzen Passage wird  
aber zugleich auch die artifiziell wirkende Herbeiführung von Konstellationen des intensiven

---

<sup>26</sup> Vgl. hierzu beispielsweise Meisel, *Shaw and the Nineteenth-Century Theater*, 141-159. Inwiefern in der fina-  
len Verurteilung Kittys durch Vivie (und letztlich durch das Stück in seiner Gesamtheit) allerdings den-  
noch traditionelle moralische Werturteile fortwirken, wird im Folgenden noch zu zeigen sein. Zum pha-  
senweise stereotypen Charakter der Frauenfiguren in *Mrs Warren's Profession*, vgl. auch Wiley, „The New  
Woman and the Problem Play“, 119-121 sowie die weiteren Ausführungen der vorliegenden Untersu-  
chung.

<sup>27</sup> Kluge, „Das Theater der 'Nineties“, 289. Zum Ideendrama, vgl. insgesamt *ibid.*, 288-291 sowie Rainer  
Schönhaar, „Ideendrama“, in: Günther Schweikle und Irmgard Schweikle (Hgg.), *Metzler Literatur Lexikon:  
Begriffe und Definitionen* (Stuttgart, 21990), 216.

<sup>28</sup> Zu diesem für den Spätviktorianismus häufig konstatierten Phänomen, das seinen literarischen Nieder-  
schlag nicht zufällig und besonders intensiv innerhalb der in dieser Zeit wieder auflebenden und kulturelle  
Ängste verarbeitenden *gothic novel* findet, vgl. beispielsweise Glennis Byron, „Introduction“, in: *dies.* (Hg.),  
*Bram Stoker: Dracula* (Basingstoke, London, 1999), 1-21, wo auf einen von den Viktorianern wahrgenom-  
menen „general threat of cultural decay and corruption“ beziehungsweise „a [...] widespread degeneration  
of society“ (15) verwiesen wird. Vgl. hierzu auch weiter David Punter und Glennis Byron, *The Gothic*  
(Malden et al., 2004), 39-43 sowie Robin Gilmour, *The Victorian Period: The Intellectual and Cultural Context of  
English Literature 1830-1890* (London, New York, 1993), u.a. 137-141.

<sup>29</sup> George Bernard Shaw, *Candida* (1895), in: *The Complete Plays of Bernard Shaw*, hgg. von Paul Hamlyn Ltd  
(London, 1965), 123-152, 151. Ganz ähnlich verhält es sich im Übrigen auch in *Mrs Warren's Profession*:  
„Very well: sit down [...] and talk here. I like ten minutes chat after tea“ (85).

und reflektierenden Gesprächs mit didaktischer Ausrichtung innerhalb einer ästhetischen Dramenform deutlich, die durch ihre übersteigerte Aufwertung des Dialoges nicht nur die äußere Gestalt des Stückes maßgeblich bestimmt, sondern die solchermaßen auch die beschriebene „transrealistische[] Problembewußtheit und Artikulationsgabe der Figuren“<sup>30</sup> implementiert.

Damit steht das Genre des Diskussionsdramas jedoch auch gleichermaßen stellvertretend ein für das sich innerhalb von *Mrs Warren's Profession* bereits auf der Ebene der äußeren Form manifestierende problematische Verhältnis von Struktur und Thematik, und das entgegen dem ersten Anschein, demzufolge man geradezu gegenteilig von einer Kongruenz von Form und Inhalt in diesem Stück ausgehen könnte. Denn es verbinden sich im Rahmen der ästhetischen Kategorie des Diskussionsdramas doch auf vermeintlich harmonische Weise einerseits menschliche Erkenntnisfähigkeit und Selbsttransparenz (die eben zitierte inhaltliche *Problembewusstheit*) sowie andererseits figurale Kompetenz des Ausdrucks (die zitierte formale *Artikulationsgabe*) als zweier Facetten nicht nur der shawschen Realismuskonzeption, sondern auch des vom autonomen Subjekt getragenen neuzeitlichen Handlungsmodells zu einer auf den ersten Blick bruchlosen Einheit. Entscheidend ist jedoch, dass beide Voraussetzungen des Diskussionsdramas bei näherer Betrachtung und insbesondere vor dem Hintergrund postmodern-dekonstruktivistisch inspirierter Theorieansätze ausgesprochen fragwürdig erscheinen müssen. So ist bereits die Begrenztheit menschlicher Erkenntnisfähigkeit und die „Dekonstruktion des erkennenden Subjekts“<sup>31</sup> zu einem inzwischen kaum noch eigens erwähnenswerten Gemeinplatz des philosophisch-kulturwissenschaftlichen Denkens der letzten Jahrzehnte gereift. Ineins damit wird indes auch der sich erschöpfend erklärende figurale (Selbst-)Ausdruck innerhalb der dialogischen

---

<sup>30</sup> Kluge, „Das Theater der ‘Nineties,“ 289. Zur Unplausibilität der figuralen Eloquenz innerhalb des shawschen Diskussionsdramas, vgl. auch Innes, *Modern British Drama*, 30. Zur Form des Diskussionsdramas, deren Erschaffung in der Sekundärliteratur im Allgemeinen George Bernard Shaw zugeschrieben wird, vgl. u.a. Wolter, „Bernard Shaws Bedeutung für das englische Drama,“ 49-52. Anzumerken bleibt, dass es sich bei den in den shawschen Bühnenstücken umgesetzten Innovationen beispielsweise im Bereich der dramatischen Form nicht um einen radikalen Bruch mit dem Existierenden handelt, diese Stücke also durchaus auch an Bestehendes anknüpfen (vgl. *ibid.*, 42 und 45), und das nicht nur durch die (modifizierte) Verwendung bereits existenter Gattungen, sondern (und das verweist auf mein Erkenntnisinteresse zurück) auch durch den Rückgriff auf das neuzeitliche Dramenmodell. Zum Diskussionsdrama, vgl. weiterhin auch Christopher Innes, „‘Nothing but talk, talk, talk – Shaw talk’: Discussion Plays and the Making of Modern Drama,“ in: ders. (Hg.), *The Cambridge Companion to George Bernard Shaw* (Cambridge et al., 1998), 162-179 und den dortigen Verweis auf „the preference for dialogue over plot“ (163) beziehungsweise „to resolv[e] a play’s action through dialogue“ (162). Zu Bedeutung, Neuerungen und Kontinuitäten sowie zur Dramentechnik des Werkes Shaws, vgl. auch Innes, *Modern British Drama*, 13-54 sowie Raimund Schäffner, „Shaw, George Bernard,“ in: Eberhard Kreutzer und Ansgar Nünning (Hgg.), *Metzler Lexikon englischsprachiger Autorinnen und Autoren: 631 Porträts. Von den Anfängen bis in die Gegenwart* (Stuttgart, Weimar, 2002), 520-522.

<sup>31</sup> Werner Wolf, „Geschichtsfiktion im Kontext dekonstruktivistischer Tendenzen in neuerer Historik und literarischer Postmoderne: Tom Stoppards *Travesties*,“ *Poetica*, 18 (1986), 305-357, 331. Vgl. dort insgesamt zur kritischen Auseinandersetzung mit dem Subjekt der Erkenntnis. Zum nur begrenzten menschlichen Vermögen zur Selbsteinsicht, vgl. (unter Bezug auf Lacan) Zima, *Theorie des Subjekts*: „Das zwischen Bewußtem und Unbewußtem gespaltene Subjekt erscheint *dezentriert*, weil es unablässig zwischen Bewußtem und Unbewußtem oszilliert und folglich nicht weiß, *von wo aus* es spricht: als Bewußtsein oder als Unbewußtes“ (261; Hervorhebung im Referenztext).

Rede dekonstruiert, für den das Vermögen zur umfassenden Erkenntnisfähigkeit *qua* Vernunft die unabdingbare und notwendige Voraussetzung darstellt. Folgerichtig offenbart sich schon hier eine nur oberflächliche und aufgrund ihrer so voraussetzungsreichen wie unhaltbaren Vorbedingungen letztlich künstlich herbeigeführte, artifiziell wirkende und den anthropologischen Bedingungen menschlicher Existenz wohl kaum entsprechende Übereinstimmung von Inhalt und (zunächst *äußerer*) Form innerhalb einer überkommenen (und überholten) Dramenkonzeption, eine (vermeintliche) Übereinstimmung, die im Folgenden noch bezüglich der auf einem spezifischen Selbstgestaltungsmodell aufruhenden *inneren* Form weiter zu dekonstruieren sein wird.



Der angesprochenen Dimension **weiblicher Lebensgestaltung** nähert sich *Mrs Warren's Profession* zunächst über Kitty Warren sowie über die vornehmlich mit dieser Figur verbundene problembewusste Auseinandersetzung mit dem Gewerbe der Prostitution. Auffällig ist dabei das Bemühen des Stückes, sich von gängigen, unkritischen und moralisch überlagerten Verurteilungen der Prostitution abzusetzen, die sich im Drama des (Spät-)Viktorianismus in einem immer wiederkehrenden Schicksal der (vermeintlich gefallenen) Protagonistin manifestieren. Dieses war üblicherweise von einem Gefühl der Schuld oder der späten Reue geprägt und von sozialer Exklusion oder gar dem plötzlichen Tod der Figur überlagert und es implementierte solchermaßen eine kulturell konforme Art der *poetic justice*.<sup>32</sup> Nun vermag sich *Mrs Warren's Profession* trotz seiner Orientierung an der ethischen Frage der individuellen weiblichen Lebensgestaltung zwar nicht gänzlich von moralischen Werturteilen zu befreien,<sup>33</sup> da es schließlich Kittys weitere berufliche Betätigung als Bordellbetreiberin verwirft und somit implizit die moralisierende Position vertritt, wonach eine Beschäftigung im Dienstleistungssektor der Prostitution für eine Frau überhaupt nur solange vertretbar sei, wie materielle Zwangslagen bestünden: „Tell me why you continue your business now that you are independent of it“ (91). Dabei versäumt es das Stück insbesondere, die Frage nach möglichen Alternativen der sinnhaften tätigen Lebensführung im nun fortgeschrittenen Alter zu beantworten, welche wiederum angesichts des (zumindest angedeuteten) äußerst überschaubaren und die restriktiven Rollennormierungen der Zeit weiter verschärfenden (Aus-)Bildungshintergrundes Kittys kaum gegeben sein dürften:

---

<sup>32</sup> Zu Abweichungen vom üblichen Schicksal der *fallen woman* innerhalb des zeitgenössischen Dramas durch *Mrs Warren's Profession*, vgl. v.a. Meisel, *Shaw and the Nineteenth-Century Theater*, 141-159. Vgl. außerdem auch Ganz, *George Bernard Shaw*, 73; Wolter, „Bernard Shaws Bedeutung für das englische Drama“, 45 sowie Sterner, „The Changing Status of Women“, 206.

<sup>33</sup> Der Begriff des *Ethischen* wird hier im Unterschied zur einen allgemeinen und übergreifenden Anspruch artikulierenden „Sollensmoral“ (Schmid, *Philosophie der Lebenskunst*, 12) bezogen auf „die individuelle Ebene [...], die primär [...] nicht mit der Regelfindung für das gesellschaftliche Zusammenleben, sondern mit der *Gestaltung des individuellen Lebens* befasst ist“ (ibid., 66; meine Hervorhebung).

Do you think I was brought up like you [Vivie; M.R.]? able to pick and choose my own way of life? Do you think I did what I did because I liked it, or thought it right, or wouldnt rather have gone to college and been a lady if I'd had the chance? (75)

I must have work and excitement, or I should go melancholy mad. And what else is there for me to do? The life suits me: I'm fit for it and not for anything else. (91)

Sieht man von diesen Einschränkungen indes ab, dann lässt sich festhalten, dass das shawsche Stück der Frauenfigur in Gestalt von Kitty zu einer Stimme verhilft, durch die sie (anders als in vielen Bühnenwerken der Zeit) nicht schlicht zum Resonanzkörper viktorianischer Moralvorstellungen wird, deren religiös hergeleitete Legitimierung doch nur der Verbrämung kultureller (patriarchaler) Machtstrukturen dient: „Where would we be now if we'd minded the clergyman's foolishness?“ (77).<sup>34</sup> Vielmehr vermag sie mit dieser Stimme eigene vergangene und gegenwärtige Beweggründe oder auch Problemlagen zu artikulieren und dergestalt einen kritischen Blick auf sozioökonomische Bedingungen der Zeit zu werfen, die wiederum Frauen kaum Freiräume der Lebensgestaltung zu gewähren scheinen:

With nearly all previous magdalens, no matter how overwhelming the circumstances which led to their fall [sic], the final guilt and responsibility was their own. [...] In Shaw's counter-portrait of the courtesan, she is the least guilty member of society, for it is she who has been forced to choose prostitution as the least damaging of the alternatives offered her by the social and economic state of affairs.<sup>35</sup>

Das Stück macht folglich die wirtschaftlichen Hintergründe und Zwangslagen deutlich, welche Kitty aufgrund des Mangels an vertretbaren beruflichen Alternativen und unter Verstoß gegen sittenstrenge Verhaltenserwartungen der Zeit zur Prostitution bewogen, und das im Einklang mit seiner vornehmlich am Sozioökonomischen und der *gender*-Dimension ausgerichteten didaktische Aussagehaltung:<sup>36</sup>

---

<sup>34</sup> Vgl. in diesem Kontext und unter spezifischer Fokussierung auf den Bereich der Sexualmoral auch den folgenden und prägnant formulierten Befund in Raymond S. Nelson, „*Mrs Warren's Profession* and English Prostitution“, *Journal of Modern Literature*, 2 (1971-1972), 357-366: „Sexual morality continued to be a pressing problem [...] both in terms of the actual sexual behavior of men and women and in terms of church doctrine. The two were seriously at odds“ (364).

<sup>35</sup> Meisel, *Shaw and the Nineteenth-Century Theater*, 155 und 158.

<sup>36</sup> Einige interessante Ausführungen zu den das Prostitutionsgewerbe begünstigenden Bedingungen der viktorianischen Zeit sowie zur kritischen Position von *Mrs Warren's Profession* finden sich in Laurence, „Victorians Unveiled“, wo nicht zuletzt auch auf sozioökonomische Motivationen der Entscheidung für die Prostitution eingegangen wird. Vgl. hierzu auch Shaws „Preface“ zu *Mrs Warren's Profession* (George Bernard Shaw, „*Mrs Warren's Profession*“ (1894), in: *The Complete Prefaces of Bernard Shaw*, hg. von Paul Hamlyn Ltd (London, 1965), 219-236, 219 und 230. Zur konventionellen Weiblichkeitsbildern widersprechenden Haltung der Figur Kittys innerhalb des marktwirtschaftlichen Systems, vgl. auch Ganz, *George Bernard Shaw*, 92-94. In Ergänzung zur hier diskutierten Thematik der Prostitution unterstellt Petra Dierkes-Thrun, „Incest and the Trafficking of Women in *Mrs Warren's Profession*: ‚It Runs in the Family,‘“ *English Literature in Transition: 1880-1920*, 49 (2006), 293-310 eine zentrale Bedeutung des Inzestuösen für das Stück. Nun mag das sicherlich nicht ohne Belang für *Mrs Warren's Profession* sein; zugleich machen die Definitionsprobleme und die etwas unpräzise wirkende Argumentation der angesprochenen Untersu-



They [Kitty's half sisters; M.R.] were the respectable ones. Well, what did they get by their respectability? [...] One of them worked in a whitelead factory twelve hours a day for nine shillings a week until she died of lead poisoning. [...] The other [...] married a Government laborer [...], and kept his room and the three children neat and tidy on eighteen shillings a week – until he took to drink. That was worth being respectable for, wasn't it? (75)

Wie diese Passage außerdem eröffnet, erscheint auch die Ehe als einzig verbleibende Offerte der kulturellen Ordnung an die Frau letztlich kein gangbarer Weg, indem sie entgegen ihrer bürgerlichen Idealisierung<sup>37</sup> und im Widerspruch zur weiblichen Gefühlswelt („Women have to pretend to feel a great deal that they don't feel.“ [77]) als eine marktwirtschaftliche Transaktion um der materiellen Absicherung willen und demgemäß als eine „legalisierte Form der Prostitution“<sup>38</sup> präsentiert und solchermaßen diskreditiert wird:

What is any respectable girl brought up to do but to catch some rich man's fancy and get the benefit of his money by marrying him? – as if a marriage ceremony could make any difference in the right or wrong of the thing! (76)

Das wiederum bedeutet, dass Prostitution zwar einerseits vom Stück (für das hier Kittys folgende Aussage stellvertretend einzustehen vermag) sicherlich nicht als die erstrebenswerte Wahl auf dem Weg zu einem schönen Leben präsentiert wird („It can't be right, Vivie, that there shouldn't be better opportunities for women.“ [77]), dass sie aber andererseits angesichts der „limited choices of her youth“<sup>39</sup> einen zumindest gangbaren Weg darstellt („The house in Brussels was real high class: a much better place for a woman to be in than the factory where Anne Jane got poisoned.“ [76]), und das nicht zuletzt eingedenk des Wissens um das durch die patriarchale Ordnung und deren moralüberlagerte *gender*-Restriktionen sowie durch das marktwirtschaftliche System in seiner asozialen Enthemmtheit vorgegebene Bedingungsgeflecht weiblicher Lebensgestaltung: „If people arrange the world that way for women, there's no good pretending it's arranged the other way“ (77).

Aus alledem folgt schließlich zweierlei: Es offenbart sich in *Mrs Warren's Profession* erstens ein zunächst emphatisch vertretener Anspruch der Frauenfigur auf die eigenständige Gestaltung eines bejahenswerten Lebens, und das gegenüber der Verbindung von soziomoralischen Normierungen („moral principles“ [83] der „good woman“ [92]) und marktwirtschaftlichen Mechanismen („other people's profit“ [76] der sich durch ein schonungsloses Wirtschaftsgebaren aus-

---

chung aber deutlich, dass es schwierig sein dürfte, das Werk in seiner Gesamtheit aus dieser Perspektive zu deuten.

<sup>37</sup> Zu Idealisierung, Funktion und Struktur der Ehe innerhalb der bürgerlichen Ordnung, vgl. Reckwitz, *Das hybride Subjekt*, 134-155.

<sup>38</sup> Greiner, *Idealism und Realism*, 192. Vgl. hierzu auch Grene, *Bernard Shaw*, 20.

<sup>39</sup> Sterner, „The Changing Status of Women,“ 207.

zeichnenden „Crofts philosophy of life“ [90]<sup>40</sup>) innerhalb der viktorianischen Ordnung, deren konventionelle Rollenentwürfe nicht eben vom Streben nach weiblichem Lebensglück oder von einem zumindest begrenzten Grad an weiblicher Selbstbestimmtheit zeugen. Diese Position wird vom Stück dann allerdings nicht konsequent beibehalten, indem es in seinem Verlauf Mrs Warrens Recht auf die Gestaltung des eigenen Lebens (wie angedeutet) unter implizitem Rückgriff auf (etwas vage bleibende) moralische Vorstellungen, in die sozialistische Kapitalismuskritik, die Forderung nach bürgerlicher (Selbst-)Mäßigung und nach verantwortlichem Tun im Sinne einer verallgemeinerbaren kantischen Pflicht sowie letztlich auch eine puritanisch anmutende Sexualmoral diffus einzugehen scheinen,<sup>41</sup> doch wieder enge Grenzen setzt. Ganz so, als sei Prostitution *per se* eine Frage des Moralischen und nicht eher eine Frage körperlicher Selbstwahrnehmung, ökonomischen Handelns, individueller Selbstreflexion oder auch gegenwärtiger und auf die Zukunft hin ausgerichteter Lebensgestaltung. Angesichts letztgenannter Überlegungen stellt sich dem als Prostituierte tätigen Subjekt wie in anderen Dienstleistungsbereichen dann jedoch allererst die Aufgabe der Abwägung von persönlichen Kosten und nicht zuletzt materiellem Nutzen innerhalb bestimmter Rahmenbedingungen, und diese Abwägung kann letztlich nicht auf kollektiver, sondern immer nur auf individueller Ebene erfolgen: „But she has to bear with disagreeables and take the rough with the smooth, just like a nurse in a hospital or anyone else“ (76). Und angesichts der genannten Überlegungen stellt sich Kittys spätere berufliche Funktion im Bordellgewerbe ebenfalls weniger als eine moralische und eher als eine ethische Frage dar, indem nicht der spezifische (und marginalisierte) soziale Praxiskomplex, sondern vielmehr das Verhalten gegenüber Anderen als entscheidender Maßstab der (Selbst-)Beurteilung von Handeln und Person dient. Dabei rückt die Dimension der „Sorge für Andere“ in den Mittelpunkt; dies allerdings nun aus einem „aufgeklärten Eigeninteresse“ (Ethik) und nicht aus einer allgemeinverbindlich gedachten kantischen Pflicht (Moral) heraus, lässt sie sich doch

---

<sup>40</sup> Die Crofts selbst in der folgenden Passage beschreibt, deren wenig plausible selbstanklagende Offenheit allerdings wieder die didaktische Grundhaltung des Stückes verrät, mit der sich die scheinbare Notwendigkeit der expliziten figuralen Artikuliertheit verbindet: „Why the devil shouldnt I invest my money that way [prostitution; M.R.]? I take the interest on my capital like other people: I hope you dont think I dirty my own hands with the work. [...] My brother the M.P. [...] gets his 22 per cent out of a factory with 600 girls in it, and not one of them getting wages enough to live on. [...] And do you expect me to turn my back on 35 per cent when all the rest are pocketing what they can, like sensible men?“ (83).

<sup>41</sup> Vgl. hier beispielsweise 90 und Vivies Kritik an Mrs Warrens Betonung wirtschaftlichen Erfolges, womit sowohl ein Unbehagen des Stückes an ungebändigten marktwirtschaftlichen Prozessen als auch eine Forderung nach gemäßigt und verantwortlichem menschlichen Tun aufscheint. Traditionelle sexualmoralische Vorstellungen wiederum prägen den gesamten Subtext des Stückes unwissentlich mit, und das nicht zuletzt aufgrund der Sympathienlenkung hin zu einer Protagonistin Vivie, die in ihren Verhaltensmustern und Lebenseinstellungen gekennzeichnet ist durch eine puritanisch gezeichnete Körperlosigkeit. Exemplarisch lässt sich an dieser Stelle auch folgende (hochkonventionelle) Aussage Vivies heranziehen: „The two infamous words that describe what my mother is are ringing in my ears and struggling on my tongue; but I cant utter them: the shame of them is too horrible for me“ (87). Zu Mäßigung und Moralorientierung (die auch das Körperlich-Sexuelle betrifft) als wichtigen Dispositionen des bürgerlichen Subjekts, vgl. Reckwitz, *Das hybride Subjekt*, 97-203. Zum Niederschlag unterschiedlicher Subjektkulturen im Stück, vgl. auch meine weiteren Überlegungen.

letztlich als einen integralen Bestandteil der „Sorge des Selbst für sich“<sup>42</sup> betrachten, und das wiederum aufgrund einer in die Zukunft projizierten Reziprozität der (Für-)Sorge. Damit ist indes eine Haltung beschrieben, die durch ihren Vergleich mit so prägnanten Beispielen wie dem dandyhaften *new Hedonism* in Oscar Wildes *The Picture of Dorian Gray* oder der utilitaristischen *Gradgrind philosophy* in Charles Dickens' *Hard Times* an konturierter Tiefenschärfe gewinnt, Lebensphilosophien, die dem Schicksal Anderer völlig unbewegt gegenüberstehen, die sich beide wenig umsichtig ausschließlich an unmittelbaren sinnlich-ästhetischen oder materiell-quantifizierbaren Anliegen und Zielsetzungen orientieren<sup>43</sup> und die „the highest of all duties, the duty that one owes to one's self“<sup>44</sup> solchermaßen eindimensional verabsolutieren, was aber einer sozial integrierten und die Vielfalt eigener Bedürfnisse berücksichtigenden Selbstentfaltung wenig zuträglich sein kann. Ist die Aufmerksamkeit gegenüber dem Anderen demgemäß aber für das Gelingen der eigenen Lebensgestaltung elementar, so lässt sich aus einem dergestalt beschreibbaren aufgeklärten Eigeninteresse heraus zugleich auch jene Anforderung der Verantwortlichkeit ableiten, derzufolge sich die Bewertung der momentanen beruflichen Aufgabe Kittys wiederum ausschließlich an der Frage zu orientieren hat, inwiefern sich ihre rückblickende Betrachtung der eigenen Situation nun auf die von ihr gegenwärtig betriebenen Bordelle übertragen ließe: „None of our girls were ever treated [as badly; M.R.] as I was treated in the scullery of that temperance place, or at the Waterloo bar, or at home“ (76).<sup>45</sup> Moral im Sinne einer verbindlichen Gültigkeit beanspruchenden (und nicht zuletzt den Bereich des Sexuellen reglementierenden) Sittengesetzes allerdings ist für die dergestalt vorgenommene Bewertung ohne jeden Belang.<sup>46</sup>

---

<sup>42</sup> Schmid, *Philosophie der Lebenskunst*, 265, 246 und 266. Zu diesen Überlegungen zur Sorge für Andere, vgl. insgesamt *ibid.*, 265-271.

<sup>43</sup> Vgl. hierzu Oscar Wilde, *The Picture of Dorian Gray* (London et al., 2003 [1891]), u.a. 25 sowie Charles Dickens, *Hard Times: For These Times* (London et al., 2003 [1854]), u.a. 278.

<sup>44</sup> Wilde, *The Picture of Dorian Gray*, 20.

<sup>45</sup> In diesem Falle unterschiede sich Mrs Warren dann aber auch grundlegend von Crofts, dessen im Stück deutlich werdendes gewinnoptimierendes Denken nicht den Eindruck erweckt, als berücksichtige es die Interessenlagen Anderer, wie nicht zuletzt in seinem Gedankenaustausch mit Vivie im dritten Akt deutlich wird. Vivies Bewertung, die sie unter Bezug auf die unterschiedlichen Motivationskonstellationen Kittys und Crofts in der Vergangenheit vornimmt, ließe sich vom überwiegenden Teil des Publikums vermutlich ohne größere Einschränkungen teilen: „My mother was a very poor woman who had no reasonable choice but to do as she did. You were a rich gentleman; and you did the same for the sake of 35 per cent. You are a pretty common sort of scoundrel, I think“ (83). Zu durch *Mrs Warren's Profession* vorgenommenen Abstufungen in der Anklage verschiedener Mitglieder des Bühnenpersonals, vgl. auch Laurence, „Victorians Unveiled“, 42.

<sup>46</sup> Dass es bei der hier vorgenommenen Bewertung nicht darum gehen kann, die Institution der Prostitution nun gar zu erklären, dürfte aus meinen obigen Überlegungen hervorgehen, in denen allerdings das Recht des einzelnen Subjekts auf wenigstens begrenzte Selbstbestimmung innerhalb bestimmter Vorgaben im Vordergrund steht, und das ohne Einschränkungen durch zweifelhafte restriktive Moralvorstellungen. Es ist im Übrigen keinesfalls notwendig, sexualmoralische Wertungen heranzuziehen, um die angesprochene Institution zu dekonstruieren, handelt es sich bei ihr doch letztlich überwiegend um eine Degradierung des sich prostituierenden (und zumeist weiblichen) Subjekts zum Zwecke der materiellen Absicherung innerhalb einer patriarchalen Gesellschaftsordnung. Vgl. hierzu auch Dierkes-Thrun, „Incest and the Trafficking of Women“, wo in leicht anderem Kontext von „the phenomenon of the commodification of women in patriarchal society“ (296) und von „the [...] objectification of women“ (293) die Rede ist. Dass dies wiederum auf die Frage der Lebensgestaltung zurückverweist, die immer nur innerhalb

Aus den obigen Überlegungen folgt aber zweitens auch, dass sich in der Auseinandersetzung des shawschen Stückes mit den Bemühungen Mrs Warrens um die Gestaltung ihres Lebens ein für das Drama der Jahrhundertwende überraschend problemadäquates und auf das *New English Drama* vorausweisendes Handlungsmodell zumindest andeutet, das die Dimensionen menschlichen Tuns und menschlicher Verantwortlichkeit nicht reduktiv und ausschließlich an ein frühneuzeitlich konzipiertes Subjekt zurückzubinden sucht (dem Kitty allerdings, wie ausgeführt, in ihrer artikulierbaren Selbsttransparenz gleichwohl nachempfunden ist), sondern das einen Bedingungskontext entwirft, der wiederum den Rahmen darstellt, innerhalb dessen sich Kitty erst Freiräume der individuell bejahenswerten Formgebung ihrer Existenz eröffnen: „The only way for a woman to provide for herself decently is for her to be good to some man that can afford to be good to her“ (77). Was Mrs Warren in dieser in einem leicht anderen Kontext bereits herangezogenen Passage letztlich beschreibt, ist die Abhängigkeit eines auch nur annehmbaren weiblichen Lebensentwurfes (*provide for herself decently*) von patriarchalen (*be good to some man*) und marktwirtschaftlichen Strukturen (*can afford to be good to her*). Das aber bedeutet, dass sich im anhand dieser Figur entwickelten Modell der Lebensgestaltung (ähnlich im Übrigen wie für Ruth in *The Homecoming*) ein Zusammenspiel von (individueller) Ermöglichung und (soziokultureller) Begrenzung entfaltet – eine Haltung, die sich das Stück allerdings ebenfalls nicht konsequent zu eigen macht und die es beim Blick auf Vivie Warren allzu schnell in Vergessenheit geraten lässt.

Unter Bezug auf Vivie thematisiert *Mrs Warren's Profession* die Dimension weiblicher Lebensgestaltung dabei anhand des angestrebten Rückzugs aus sozialen Verpflichtungen, konventionellen Rollennormierungen und kulturellen Erwartungshaltungen der patriarchal konzipierten „womanhood“, die ihre Selbstentfaltung behindern, in die Welt der „chambers in the City“ und der „actuarial calculations“ (63). Damit implementiert das Stück einerseits einen Ansatz des individuellen Widerstandes im Versuch der Gestaltung eines keinen repressiven Zumutungen unterworfenen und vornehmlich an der beruflichen Sphäre ausgerichteten bejahenswerten Lebens:

Now once for all, mother, you want a daughter and Frank wants a wife. I dont want a mother; and I dont want a husband. (91)

I like working and getting paid for it. When I'm tired of working I like a comfortable chair, a cigar, a little whisky, and a novel with a good detective story in it. (63)

Andererseits implementiert es aber zugleich ein Handlungs- und Gestaltungsmodell, das sich von dem Kittys grundsätzlich unterscheidet:

---

spezifischer Rahmenbedingungen erfolgen kann, dürfte auf der Hand liegen. Hier aber ließe sich dann auch argumentieren, dass es Mrs Warren gelingt, im Sinne des von ihr selbst eingeforderten „self-respect“ (77) Prostitution aus der *gender*-Dimension und der dort implizierten Abwertung der Frau in die sozioökonomische Dimension zu verschieben, indem sie sich die Logik des Marktes zunutze macht und nunmehr als Frauenfigur selbst vom Prostitutionsgewerbe profitiert.

Everybody has some choice, mother. [...] People are always blaming their circumstances for what they are. I don't believe in circumstances. The people who get on in this world are the people who get up and look for the circumstances they want, and, if they can't find them, make them. (75)

Deutlich zeigt sich hier in komprimierter Form das umfassende Gestaltungsbegehren eines handlungsfähig (*make them*) und selbstverantwortlich (*everybody has some choice*) verstandenen neuzeitlichen Subjekts, das sich in seinem analog zum Karrierestreben der modernen Arbeitswelt<sup>47</sup> konzipierten Streben nach menschlichen Lebensglück (*people who get on in this world*) an der Überwindung existenzieller Rahmenbedingungen des eigenen Daseins (*I don't believe in circumstances*) versucht. Mit den damit vorgestellten zentralen Facetten der Haltung Vivies verbinden sich indes zwei fundamentale Problemkonstellationen, die in meinen verbleibenden Ausführungen detailliert zu betrachten sein werden: So mag sich Vivie zwar einerseits durch den von ihr formulierten Anspruch in völliger Übereinstimmung mit dem neuzeitlichen Dramenmodell und dessen subjektzentrierter Handlungskonzeption befinden; zugleich entspricht dies jedoch nicht den vielfältigen Bedingtheiten der menschlichen Existenz, ein Umstand, der nicht nur in (post-)modernen Subjekttheorien hinlänglich herausgearbeitet wurde, sondern der interessanterweise vom shawschen Stück durch seine Diskrepanz von Inhalt und (innerer) Form selbst implizit angedeutet wird. Und so mag Vivie in ihrer Hingabe an das soziale Feld der Arbeit andererseits sicherlich auf die „effizienzsichernde Normalisierung“ des sich der „Herrschaft der ‚Sache‘“<sup>48</sup> unterwerfenden Subjekts innerhalb einer nicht mehr am Individuum und dessen Innenleben interessierten Subjektkultur der Moderne vorausweisen; ineins damit offenbart sie sich in dieser eindimensionalen Selbstreduktion aber letztlich als eine verarmte Existenz, indem sie in ihrem nicht hinreichend reflektierten Streben nach einem schönen Leben alle weiteren und für eine so umfassende wie harmonische Persönlichkeitsentwicklung notwendigen Bereiche kompromisslos vernachlässigt und verdrängt.

Zunächst zum zweitgenannten Problemkomplex, innerhalb dessen Vivie Warren in einem ersten Schritt als eine prognostische Vorwegnahme dessen gedeutet werden kann, was in Andreas Reckwitz' umfassender Untersuchung verschiedener Subjektkulturen seit dem späten 17. Jahrhundert als die dominierende Subjektform der in den 1920er Jahren einsetzenden *organisierten Moderne* diagnostiziert wird, nämlich des *nach-bürgerlichen Angestelltensubjekts*.<sup>49</sup> Vivie imple-

---

<sup>47</sup> Zur der Arbeitswelt der (sogleich noch näher zu betrachtenden) modernen Subjektkultur spannungsvoll eingeschriebenen Karriereorientierung, vgl. Reckwitz, *Das hybride Subjekt*, 352-358.

<sup>48</sup> Ibid., 342 und 341.

<sup>49</sup> Vgl. hierzu ibid., 275-288 und 336-358. Unter *Subjektkultur* soll dabei in Anlehnung an die zitierte Studie Reckwitz' ein Geflecht aus Codes, Diskursen und Praktiken (und letztlich von Praxis- und Diskursformationen) verstanden werden, die bestimmte abstrakte Subjektformen bzw. Subjektmodelle sowie in Prozessen der Subjektivation wie in einer Art (internalisierendem und inkorporierendem) „Trainingsprogramm“ (ibid., 97) überdies konkrete Subjekte als kulturell konforme Mitglieder der Gesellschaft hervorbringen, die sich wiederum als „Träger einer kulturellen Subjektform“ (ibid., 42; im Referenztext teilweise

mentiert grundlegende Charakteristika dieser Subjektform, und das vor allem in zweierlei Hinsicht. So zeigt sie sich zum einen von der Haltung einer organisierten Effizienz geprägt, die Arbeitsprozessen innerhalb der Kultur der Moderne als entscheidender Maßstab dient<sup>50</sup> und die Vivies gesamtes Leben und all ihr Tun durchrationalisiert und am messbaren beruflichen Erfolg auszurichten scheint, der wiederum spezifisch im Sinne des „Gospel of Getting On“ (87) verstanden wird:

I shall set up chambers in the City, and work at actuarial calculations and conveyancing. Under cover of that I shall do some law, with one eye on the Stock Exchange all the time. Ive come down here by myself to read law: not for a holiday [...]. I hate holidays. (63)

Das geht in der Figurenzeichnung Vivies andererseits Hand in Hand mit einer für das moderne Angestelltensubjekt charakteristischen „Entemotionalisierung“<sup>51</sup>, und das nicht zuletzt aufgrund des Umstandes, dass Innenleben und Gefühlsstrukturen des tätigen Subjekts für die funktionale (Arbeits-)Organisation weder relevant noch förderlich sind: „I must be treated as a woman of business, permanently single [...] and permanently unromantic“ (87). Neben diesen Eigenschaften, durch die sich Vivie Warren als ein frühes Kind der Moderne deuten lässt, weist sie aufgrund bestimmter Dispositionen<sup>52</sup> allerdings auch Züge des vormodernen Subjekts auf, Dispositionen, die den Befund einer inneren, psychisch-emotionalen Verarmung jedoch nicht abzuändern vermögen. Denn letztlich übernimmt sie aus der bürgerlichen Kultur nicht die Praktiken des „emotional sensibilisierten inneren Erlebens“ einer „spezifisch innenorientierten Subjektform“<sup>53</sup>, sondern ganz im Gegenteil eher Haltungen, die den beschriebenen Befund noch verstärken, und hier insbesondere ein stark ausgeprägtes Arbeitsethos und eine strenge Selbstdisziplinierung,<sup>54</sup> was wiederum nicht zuletzt in Vivies Beschreibung ihres bisherigen Lebens deutlich

---

hervorgehoben) denken lassen. Vgl. hierzu sowie zu den weiteren der hier verwendeten Begrifflichkeiten *ibid.*, v.a. 33-50 sowie auch Reckwitz, *Subjekt*, 135-147.

<sup>50</sup> Vgl. hierzu Reckwitz, *Das hybride Subjekt*, 336-358. Die Konzeption der koordinierten Effizienz ist in dieser Studie zwar zunächst konzipiert unter Bezug auf die „funktionale Arbeitsorganisation“ (341) innerhalb von „anonymen oder semi-anonymen sozialen Kollektiven“ (279) und unter Bezug auf die dort angestrebte „effizienzsteigernde intersubjektive Kooperation“ (342; im Referenztext teilweise kursiv); sie lässt sich aber auch (wie hier für Vivie) denken unter Bezug auf das sich in all seinen Lebensabläufen effektiv organisierende und gänzlich auf die Anforderungen der beruflichen Tätigkeit hin ausrichtende „effiziente[] Subjekt“ (*ibid.*), etwas, das sich in ähnlicher Form zumindest andeutet *ibid.*, 283.

<sup>51</sup> *Ibid.*, 288.

<sup>52</sup> *Dispositionen* beschreiben spezifische Kompetenzen oder auch internalisierte und inkorporierte Schemata des Denkens, Fühlens und Handelns, die sich ein Subjekt innerhalb einer bestimmten Kultur im Zuge seiner Subjektivierung beziehungsweise Sozialisation aneignet. Vgl. hierzu Reckwitz, *Das hybride Subjekt*, 39-43.

<sup>53</sup> *Ibid.*, 156.

<sup>54</sup> Vgl. *ibid.*, 109-134. Hier ließe sich auch noch die körperfeindliche Moralorientierung Vivies anführen, die innerhalb des reckwitzschen Ansatzes indes in ein Spannungsverhältnis tritt zur modernen Kultur, in der es weniger um (moralische) *Normen* und eher um (standardisierende) *Normalisierung* geht, ein Aspekt, auf den hier allerdings nicht weiter eingegangen werden kann. Vgl. hierzu *ibid.*, 358-375, u.a. 363. Vgl. im vorliegenden Kontext auch Coelsch-Foisner, „Spinsters Versus Sinners,“ wo von Vivies „doctrine of de-

wird, das sich auf „mathematics, lawntennis, eating, sleeping, cycling, and walking“ (63) reduzieren lässt.

Spätestens in diesen Worten Vivies zeichnen sich dann allerdings auch deutlich die Züge eines von dieser Figur im shawschen Stück verkörperten Rollenkonstrukts der *new woman* ab, durch das sie wiederum vornehmlich auf eine Subjektivität der nachbürgerlichen Kultur vorausweist:

Die *new woman* stellt sich seit den 1890er Jahren [...] als Figur einer anti-bürgerlichen Modellierung des weiblichen Subjekts dar, [...] [die] ihr Eigenschaften zuschreibt, die im Rahmen der Geschlechtermatrix als maskulin präjudiziert wurden. Die *new woman* torpediert [...] [diese], indem sie ihre Identität über einen eigenständigen Beruf gewinnt, [...] ohne eine Partnerschaft auskommt [...] und auch in ihren Verhaltensroutinen sich zunehmend – etwa im Sinne einer Entemotionalisierung – maskulinisiert.<sup>55</sup>

---

nial“ die Rede ist, die sich unter anderem durch das Bemühen um „moral integrity“ auszeichne sowie durch „devotion, [...] rigorous discipline, rational intelligence, masculinity [...], celibacy“ (103). Vgl. ähnlich auch Schöffner, „Shaw, George Bernard,“ wo auf das von Vivie vertretene „puritanische Evangelium der Arbeit“ verwiesen wird, „das den Verzicht auf Kunst, Schönheit, Liebe und Sinnlichkeit einschließt“ (521). Einige Überlegungen zur Haltung und Charakterisierung der Figur Vivies werden auch angestellt in Wiley, „The New Woman and the Problem Play,“ 119-121 sowie in Greiner, *Idealism und Realism*, 201-208. Dass sich in der Figurencharakterisierung Vivies Elemente verschiedener Subjektkulturen kreuzen, bringt im Übrigen das Phänomen zum Ausdruck, wonach Periodisierungen für gewöhnlich keine scharfen Brüche beschreiben, sondern vielmehr den Versuch nachträglicher sinnhafter Strukturierung einer Vergangenheit repräsentieren, innerhalb derer sich Veränderungen als ein Zusammenspiel von Kontinuitäten und Diskontinuitäten vollziehen. Vgl. hierzu ähnlich auch Reckwitz, *Subjekt*, 146-147.

<sup>55</sup> Reckwitz, *Das hybride Subjekt*, 322-323. Dass das Konstrukt der *new woman* in dieser Studie nicht über die organisierte Moderne, sondern über die dort diagnostizierte zweite Strömung der Moderne, die Avantgarde, hergeleitet wird, sei hier angemerkt, ist aber für meine Überlegungen ohne Belang. Vgl. hierzu wie zum Konstrukt der *new woman* insgesamt *ibid.*, 321-326. Hingewiesen werden soll auch darauf, dass sich an dieser Stelle weitere interessante Deutungsmöglichkeiten des Stückes vor dem Hintergrund des reckwitzschen Ansatzes eröffnen, indem die dort in demselben Kontext entwickelten *gender*-Modelle über Vivie und die *new woman* hinaus jeweils relevante Entsprechungen in zentralen Figuren von *Mrs Warren's Profession* finden, nämlich das Modell einer weibliche Sexualität verkörpernden *femme fatale* (Mrs Warren), eine *vitalistische Maskulinität* der körperlichen Stärke und der kaum gezügelten Sexualität und Aggressivität (Crofts) sowie nicht zuletzt die in meinen Überlegungen zum Drama Oscar Wildes (vgl. hierzu Kapitel 4 und 8.1 vorliegender Arbeit) näher betrachtete und als Gegenentwurf zur einem ausgeprägten Arbeitsethos verpflichteten Vivie gezeichnete Figur des *Dandys* (Frank). Vgl. hierzu *ibid.*, 318-326. Zur Figur Frank Gardners, vgl. auch Greiner, *Idealism und Realism*, 199-201. Da all dies allerdings nicht im Fokus meines Erkenntnisinteresses steht, kann es hier gleichfalls nicht weiter verfolgt werden. Im Kontext der Frage nach der Auseinandersetzung des Stückes mit *gender*-Konzeptionen seiner Zeit, die zumindest teilweise kritisch-problembewusst erscheint, die teilweise aber auch neue Stereotype wie insbesondere die *new woman* (re-)produziert, bleibt schließlich noch anzumerken, dass sich im Verhältnis von Vivie und Frank eine Umkehr traditioneller Vorstellungen feststellen lässt, indem sich nun nicht (wie im Viktorianismus übliche Praxis) die Frau um eine Ehe mit dem Ziel der materiellen Absicherung bemüht, sondern vielmehr die männliche Figur: „I havent any money, nor the smallest turn for making it. If I married Viv now she would have to support me“ (88). Vgl. zum letztgenannten Aspekt andeutungsweise auch Laurence, „Victorians Unveiled,“ 43 sowie Ganz, *George Bernard Shaw*, 96. Zum Modell der *new woman* und zu einigen relevanten Charakteristika wie *gender*-bezogener Subversion, literarischer Stereotypisierung oder auch zur im Folgenden für Vivie konstatierten Übererfüllung bestimmter Verhaltenserwartungen (die neben dem

Dieses Konstrukt weiblicher Subjektivität wird nun in *Mrs Warren's Profession* stereotyp überzeichnet:

She is an attractive specimen of the sensible, able, highly-educated young middle-class Englishwoman. Age 22. Prompt, strong, confident, self-possessed. Plain business-like dress, but not dowdy. (62; im Primärtext kursiv)

Eine derartige Überzeichnung mag wiederum auf der Ebene des Stückes sicherlich erneut im Kontext eines didaktisch motivierten Bemühens um Implementierung eines Gegenentwurfes zu weiblichen Rollenmodellen des Viktorianismus sowie dessen „Ideal der selbstlosen, duldsamen und tugendhaften Hausfrau, Gattin und Mutter“ zu deuten sein: „Fast ausschließlich zur Ehe erzogen, ohne berufliche oder sonstige fundierte Ausbildung, waren junge Frauen bürgerlicher Abstammung im viktorianischen England zur Untätigkeit verurteilt.“<sup>56</sup> Und ein ähnliches Bemühen um Abgrenzung mag auch auf der figuralen Ebene zugrunde liegen, das nicht nur zur Überidentifizierung Vivies mit diesem (maskulin gezeichneten) Frauentypus der *new woman* zu führen scheint, sondern das ineins damit auch zu einer tendenziellen Übererfüllung der Anforderungen an das nachbürgerliche Angestelltensubjekt und dessen traditionell männlich konnotierte Dispositionen des Effizienten und der Entemotionalisierung führt. Deutlich wird in diesem Kontext damit ein Vivies Haltung immanentes Bemühen um eine individuelle und selbstbestimmtere Gestaltung ihres Lebens, das indes doch nur einem kulturellen (wenngleich tendenziell subversiven) Skriptmuster der antibürgerlichen *new woman* und dem dort vorgezeichneten nachbürgerlichen Angestelltensubjekt verhaftet ist und das ineins damit ihren existenziellen Bedürfnissen wohl nur auf den ersten und oberflächlichen Blick zu entsprechen vermag. Damit jedoch verkörpert sie schließlich eine Problemkonstellation, die sich analog zu zwei für den vorliegenden Kontext äußerst aufschlussreichen Passagen aus D. H. Lawrences *Women in Love* betrachten und analysieren lässt:

Suddenly [s]he had conceived the pure instrumentality of mankind. There had been [...] so much talk of sufferings and feelings. It was ridiculous.  
[S]he had succeeded. [S]he had converted the industry into a new and terrible purity.  
[...] [S]he went on for some years in a sort of trance of activity. [...] And once or twice lately, when [s]he was alone in the evening and had nothing to do, [s]he had

---

Verstoß gegen andere Verhaltenserwartungen steht und die dort für die *new woman* im Sinne des Kompensatorischen auf konventionelle moralische Normen bezogen wird), vgl. auch Andreas Höfele, „Dandy und New Woman,“ in: Manfred Pfister und Bernd Schulte-Middelich (Hgg.), *Die Nineties: Das englische Fin de siècle zwischen Dekadenz und Sozialkritik* (München, 1983), 147-163, 154-161. Zum Konstrukt der *new woman* und zu einer Auseinandersetzung nicht zuletzt mit dessen Funktionen in der spätviktorianischen Zeit, vgl. auch Kerry Powell, „New Women, New Plays, and Shaw in the 1890s,“ in: Christopher Innes (Hg.), *The Cambridge Companion to George Bernard Shaw* (Cambridge et al., 1998), 76-100, v.a. 76-78 und 87-96. Das Modell der *new woman* innerhalb des zeitgenössischen Dramas wird auch thematisch in Wiley, „The New Woman and the Problem Play“.

<sup>56</sup> Norbert H. Kohl, *Bernard Shaws viktorianisches Erbe* (Heidelberg, 1992), 64 und 93.



suddenly stood up in terror, not knowing what [s]he was. [...] It was like a bubble floating in the darkness. [...] It was as if [her] centres of feeling were drying up. [...] [S]he felt, with faint, small, but final, sterile horror, that [...] there was no equilibrium. [...] Such a strange pressure was upon [her], as if the very middle of [her] were a vacuum, and outside were an awful tension.<sup>57</sup>

Diese beiden Abschnitte aus dem lawrenceschen Roman werden im gegenwärtigen Kontext ausführlicher zitiert, da sie meines Erachtens ein Vivies Lebensentwurf und Lebensführung eingeschriebenes Spannungsverhältnis ausgesprochen treffend beschreiben und erfassen. Den Ausgangspunkt bildet dabei die von ihr vor dem Hintergrund eines puritanischen Arbeitsethos‘ (*industry, purity, activity*) durchgeführte Selbstinstrumentalisierung (*the pure instrumentality of mankind*), und das im Dienste des eigenen Erfolges (*succeeded*) innerhalb eines verabsolutierten sozialen Feldes der Arbeit (*pure instrumentality, industry*). In diesem Prozess gelingt es ihr dann zwar zeitweise durchaus, einen gewissen Grad an persönlicher Erfüllung in der Arbeit zu finden (*trance of activity*); das allerdings setzt die kaum reflektierte (*trance*) und gleichsam selbstpersuasive (*ridiculous*) Marginalisierung und Negierung der Existenz einer relevanten Gefühlswelt (*sufferings and feelings*) voraus. Da Emotionalität und das Empfinden von Freude und Leid jedoch eine anthropologische Grundkonstante darstellen und dem Menschen die Suppression der eigenen Gefühlswelt folgerichtig wohl kaum dauerhaft möglich sein wird, dürfte für Vivie aus dieser Situation spätestens dann, wenn sie in etwas gereifterem Alter zu sich kommt (*suddenly*) und auf den dann bereits zurückgelegten und unwiederbringlich vergangenen Lebensweg blickt (*final, once or twice lately*), ein zunehmender Leidensdruck (*terror, horror*) eines aufgrund der Beschränkung auf die Notwendigkeiten und Zwänge des Beruflichen (*as if outside were an awful tension*) vereinsamten Menschen (*alone in the evening*) erwachsen. Dieser Leidensdruck ist wiederum von der Einsicht in die eigene eindimensionale Verkümmern (*her centres of feeling were drying up*) und in das fehlende innere Gleichgewicht (*there was no equilibrium*) eines nicht all seinen Bedürfnissen und all den Facetten der Persönlichkeit gerecht werdenden menschlichen Wesens (*sterile, as if the very middle of her were a vacuum*) geprägt, welches sich dergestalt aber auch nicht im Einklang mit sich selbst und dem eigenen Dasein (*not knowing what she was, a strange pressure was upon her*) befinden kann und welches das Leben statt dessen ohne erfüllende Orientierung (*a bubble floating in the darkness*) vergehen ließ. Dass sich der Einzelne das solchermaßen beschreibbare Scheitern des eigenen Lebens und Lebensentwurfes gleichwohl nur in den seltensten Fällen auch bewusst wird eingestehen können, mag in den Worten einer letzten Passage aus *Women in Love* formuliert sein:

And [s]he had not the power, or the will, to seek it out and to know it. There it remained in the darkness, the great pain, tearing [her] at times, and then lying silent.

---

<sup>57</sup> D. H. Lawrence, *Women in Love* (London et al., 1920 [1995]), 223 und 231-233. Die Ausführungen beziehen sich dort auf ein männliches Subjekt. Die Pronomina wurden oben bereits im Zuge des Zitierens angepasst, um dergestalt die so treffende Anwendbarkeit der Passagen noch deutlicher hervorzuheben.

[...] So [s]he never admitted it, except in a secret corner of [her]self, where all [her] never-revealed fears and secrets were accumulated.<sup>58</sup>

Der Bezug auf das in Wilhelm Schmid's *Philosophie der Lebenskunst* entfaltete und im vorliegenden Kontext inhaltlich leicht zu modifizierende Konzept der *Kohärenz des Selbst* ermöglicht es, die bisherigen Überlegungen auch theoretisch zu vertiefen. Während dieses Konzept in der schmid'schen Arbeit dem „postmodernen Subjekt der Multiplizität“ gegenübergestellt wird und dort die „Selbstorganisation“ eines Subjekts beschreibt, welches das „Konglomerat“ unterschiedlicher Bereiche des Lebens und der Person zu einem Gefüge werden lässt, „das die vielen Aspekte des Ichs in einem vielfarbigen Selbst in einen wechselseitigen Zusammenhang bringt“,<sup>59</sup> soll hier an den damit implizit eingeschlossenen Gedanken der Vielfalt der menschlichen Persönlichkeit angeknüpft werden, der das Subjekt eine umfassende und nicht-exklusive (Für-)Sorge angedeihen lassen sollte:

Die Sorge [...] richtet sich vor allem auf die inneren Verhältnisse des Selbst. [...] Die Sorge richtet sich jedoch ebenso auf das äußere Selbst und seine leibliche Verfassung. [...] Wird auf die Möglichkeit, das Selbst in diesem doppelten Sinne zum Gegenstand der Sorge zu machen, verzichtet, bleibt seine Verfassung der Willkür der Verhältnisse überlassen.<sup>60</sup>

Für diese Vorstellung wird im Folgenden der aus dem Diskurs der Psychologie entlehnte Begriff der *integrierten Persönlichkeit* verwendet, der hier im Sinne einer Struktur des Subjekts verstanden werden soll, welches *allen* (körperlichen wie psychischen, kognitiven wie emotionalen) Facetten der Persönlichkeit einen dem jeweiligen Lebensbereich angemessenen Raum gewährt und welches alle Bedürfnisse und alle Dimensionen des eigenen Lebens zu einer zwar nicht jederzeit völlig spannungsfreien, wohl aber zu einer größtenteils kohärenten Form zusammenführt und erst dadurch überhaupt einen *umfassenden* „Zusammenhang weit unterhalb der strengen Einheit, aber weit oberhalb der bloßen Beliebigkeit herzustellen“ vermag, „einen Zusammenhang des Lebens“, der sich am Ziel orientiert, „beständig und nachhaltig die unterschiedlichen und widersprüchlichen Bestandteile des Lebens miteinander zu verknüpfen und dem Ganzen Gestalt zu geben.“<sup>61</sup> Erst ein solcher Zusammenhang ist dann jedoch imstande, als Fundament der dauerhaften Zufriedenheit einer mit sich selbst und ihrem Dasein im Einklang lebenden Person zu dienen. Eben jene Zufriedenheit ist es aber auch, die im Hinblick auf Vivie Warren auf Dauer mit guten Gründen bezweifelt werden muss. So dürfte es ihr auf lange Sicht schwerfallen „to see

---

<sup>58</sup> Ibid., 214. Dass sich diese Formulierungen auf eine andere Männerfigur des lawrenceschen Romans beziehen, sei hier kurz angemerkt, ist für das vorliegende Erkenntnisinteresse aber ohne Bedeutung.

<sup>59</sup> Zu diesen Zitaten, vgl. Schmid, *Philosophie der Lebenskunst*, 250-252. Zum Konzept der *Kohärenz des Selbst*, vgl. insgesamt ibid., 250-258.

<sup>60</sup> Ibid., 245. Zum Begriff der *Sorge*, vgl. ibid., 244-250.

<sup>61</sup> Ibid., 251-252 und 120 (im Referenztext teilweise kursiv).

[...] life steadily and see it whole,<sup>62</sup> und das angesichts des Umstandes, dass sie eben *keine* integrierte Persönlichkeit darstellt, sondern vielmehr eine eindimensionale Reduktion ihrer Existenz und Persönlichkeitsstruktur betreibt, die im Gegensatz zu diesem Modell steht und die emotionale, psychische oder körperlich-sinnliche Bedürfnisse auszugrenzen trachtet:

There are two subjects I want dropped. [...] One of them [...] is love's young dream in any shape or form: the other [...] is the romance and beauty of life. (87)

Once for all, there is no beauty and no romance in life for me. Life is what it is; and I am prepared to take it as it is. (86)

Folglich ließe sich hier aber argumentieren, dass Vivie im Bestreben, ein schönes Leben zu gestalten und ihr Dasein im Sinne der heideggerschen *Jemeinigkeit* als das je ihre Leben anzunehmen, um dergestalt der Aufgabe gerecht zu werden, es als ein von ihr bejahenswertes individuelles Sosein zu gestalten,<sup>63</sup> schenden Auges auf Schönheit (*beauty*) zu verzichten bereit ist und ihr Dasein dergestalt gerade nicht als je individuell affirmierbar zu vollbringende Aufgabe wahrnimmt (*I am prepared to take it as it is*), sondern vielmehr letztlich nur eine Variation des Phänomens viktorianischer Repression betreibt, wodurch sie indes schließlich eine Grundkonstellation reproduziert,<sup>64</sup> der sie durch ihren Lebensentwurf doch zu entkommen suchte. Vor diesem Hintergrund bleibt aber letztlich nur der Schluss, dass „Vivie dem Zuschauer keine voll zu bejahende Alternative vorleben [kann].“<sup>65</sup>

All das soll nun freilich die Problematik der Bedingungen des Spätviktorianismus keinesfalls leugnen, welche die Bemühungen Vivies (wie im Übrigen auch Kittys) um eine bejahenswerte Existenz so schwierig erscheinen lassen (*life is what it is*) und welche diese Bemühungen allererst bedingen. Es soll vielmehr darum gehen, die prinzipielle Notwendigkeit einer integrativen und integrierten Lebensführung und Selbstgestaltung aufzuzeigen, die wiederum nur auf der Basis

---

<sup>62</sup> E. M. Forster, *Howards End* (Harmondsworth et al., 1983 [1910]), 165.

<sup>63</sup> Zu heideggerschen Philosophie und hier nicht zuletzt zur Vorstellung der *Jemeinigkeit*, vgl. Thomas Rentsch, „*Sein und Zeit*: Fundamentalontologie als Hermeneutik der Endlichkeit“, in: Dieter Thomä (Hg.), *Heidegger-Handbuch: Leben, Werk, Wirkung* (Stuttgart, Weimar, 2003), 51-80, hier 71.

<sup>64</sup> Und das durch ihre bereits angesprochene strenge Moralorientierung und ihre puritanisch anmutende Körper- und Sinnesfeindlichkeit. Demgemäß ließe sich aber auch argumentieren, dass Vivie die Gewichte einzig von der weiblichen Passivität hin zur Aktivität der Frauenfigur verschiebt, alle anderen (und nicht zuletzt internalisierten) viktorianischen Beschränkungen indes intakt belässt, die indes einer gelingenden Lebensgestaltung fundamental entgegenstehen.

<sup>65</sup> Kluge, „Das Theater der 'Nineties“, 291. Zu einem ähnlichen Ergebnis kommen auch Laurence, „Victorians Unveiled“, 43 sowie Grene, *Bernard Shaw*, wo Vivies finaler Rückzug betrachtet wird als „the act of someone emotionally maimed“ (24), und das gegenüber der offiziellen Botschaft des Stückes, in welcher dieser Rückzug sogar als ein begrüßenswerter Schritt der jungen Frauenfigur erscheint (vgl. *ibid.*). In der Sekundärliteratur sind allerdings verschiedentlich auch andere und angesichts der Vivies Lebensentwurf prägenden Probleme kaum nachvollziehbare Deutungen anzutreffen, indem beispielsweise die Rede ist von Vivies „contented life“ und von durch sie eröffneten „alternative worlds of happiness and contentment“ (Dierkes-Thrun, „Incest and the Trafficking of Women“, 306) oder auch davon, dass *Mrs Warren's Profession* „an optimistic celebration of the self-liberated woman“ präsentiere (Sternier, „The Changing Status of Women“, 209). Zu unterschiedlichen Deutungstraditionen, vgl. auch Grene, *Bernard Shaw*, 25.

eines aufmerksamen (und häufig wohl nur auf der Basis eines reflektierten) Umgangs mit inneren Strukturen und äußeren Gegebenheiten, die sich nicht verdrängen lassen und die im Übrigen „der Autonomie des Subjekts widersprechen,“<sup>66</sup> gelingen kann. Daraus folgt aber, dass die Ausgrenzung oder Suppression eigener Bedürfnisstrukturen auf Dauer nicht zum Erfolg (einer tragfähigen Lebensperspektive) führen kann, und das ebenso wenig wie der Versuch, die Relevanz vorgängiger innerer und äußerer Faktoren für die Gestaltungsbemühungen und die Gestaltungsoptionen des Einzelnen (im Interesse einer neuzeitlichen Handlungs- und Dramenkonzeption) zu marginalisieren. Genau dies ist jedoch der von *Mrs Warren's Profession* verfolgte Ansatz.



Das bedeutet, dass sich das vom Stück dominant vertretene Handlungs- und Selbstgestaltungsmodell letztlich nicht in der anhand von Kitty exemplifizierten und oben herausgearbeiteten Haltung einer Einsicht in die vielfältigen Begrenzungen menschlichen Tuns offenbart. Vielmehr bemüht sich das Werk im didaktischen Interesse der Präsentation einer viktorianische Rollenentwürfe übergreifenden Alternative weiblicher Lebensführung wie auch in formaler Übereinstimmung mit den **Konventionen des neuzeitlichen Dramenmodells**<sup>67</sup> und der dort implizierten subjektzentrierten Handlungskonzeption unplausiblerweise um vermeintlich umfänglich erfolgreiche Lebensgestaltungsbemühungen einer Figur wie Vivie, die sich vor einem derartigen Hintergrund und auf den ersten und oberflächlichen Blick am Ende des Bühnengeschehens im Einklang mit sich selbst und ihrem Sosein zu befinden scheint:

The strain on Vivie's face relaxes; her grave expression breaks up into one of joyous content; her breath goes out in a half sob, half laugh of intense relief. [...] She goes at her work with a plunge, and soon becomes absorbed in its figures. (92; im Primärtext kursiv)

Dieses Unterfangen erweist sich für das shawsche Stück indes als außerordentlich voraussetzungsreich, und es kann überhaupt nur durch die Anwendung der bereits angesprochenen dramenästhetischen Strategie der Marginalisierung (ansatzweise) gelingen. Zuvörderst ist dabei die aus dem beschriebenen Versuch der Überwindung viktorianischer Weiblichkeitskonzeptionen resultierende Nichtbeachtung körperlich-sinnlicher wie psychisch-emotionaler Bedürfnisstrukturen von Relevanz, die indes in das sozial isolierte und eindimensional verkümmerte Subjekt des Rationalen und der Arbeit mündet, und das gleichsam erneut als Vorwegnahme nach-

---

<sup>66</sup> Schmid, *Philosophie der Lebenskunst*, 147. Zur Auseinandersetzung mit für die Lebensgestaltung relevanten inneren und äußeren Faktoren wie auch zur Notwendigkeit eines reflektierten Umgangs mit ihnen, vgl. insgesamt *ibid.*, 146-156.

<sup>67</sup> Vgl. hierzu zumindest andeutungsweise auch Innes, *A Sourcebook on Naturalist Theatre*, 17.

bürgerlicher Denkmuster, denen zufolge „das Arbeitssubjekt in seinem Innenleben [...] eine *black box* [bleibt].“<sup>68</sup> Das aber bedeutet auch, dass es Vivie (anders als vom Stück implizit unterstellt) nicht gelingt, die Geschlechterdichotomien der bürgerlich-kulturellen Ordnung insgesamt zu übergreifen und einen alternativen Lebensentwurf zu präsentieren, der nun die Bedürfnisse der weiblichen Figur unmissverständlich in den Mittelpunkt zu rücken vermöchte. Vielmehr verfällt sie im Bemühen, den Restriktionen des patriarchalisch konzipierten Weiblichen zu entkommen, letztlich auf die Elemente eines männlich konnotierten Rollenbildes,<sup>69</sup> das in seiner repressiven Ausschließlichkeit der Gestaltung eines erfüllenden und erfüllten Lebens jedoch im Sinne meiner obigen Betrachtungen und entgegen der Hypothesen des Stückes wenig zuträglich sein dürfte. Oder in den Worten Dr Jekylls, der diesem Problem in der spätviktorianischen Zeit zu so prägnantem literarischem Ausdruck verhilft:

The worst of my faults was a certain impatient gaiety of disposition, such as has made the happiness of many, but such as I found it hard to reconcile with my imperious desire to carry my head high, and wear a more than commonly grave countenance before the public. Hence it came about that I concealed my pleasures.<sup>70</sup>

Und dass die Unterdrückung (*carry my head high, grave countenance*) menschlicher Grundbedürfnisse (*gaiety of disposition, pleasures*) im Interesse der kulturellen Ordnung (*the public*) aber nicht nur dem Lebensglück des Einzelnen (*happiness*) im Wege steht, sondern dass sie sich überdies als auf Dauer kaum durchführbar erweist, lässt der Roman Stevensons seinen Protagonisten im Unterschied zum shawschen Stück letztlich explizit eingestehen: „My devil had been long caged, he came out roaring.“<sup>71</sup> Diese folglich nur vordergründig erreichbare Unterdrückung schließlich vollzieht sich in *Mrs Warren's Profession* auch innerhalb der strengen Anforderungen des marktwirtschaftlichen Systems, das Vivie erneut die uneingeschränkte Konzentration auf das Arbeitsleben abverlangt:

FRANK [...] Lets go and enjoy the Saturday half-holiday somewhere [...]. What do you say to Richmond, and then a music hall, and a jolly supper?

VIVIE. Cant afford it. I shall put in another six hours work before I go to bed. (84-85)

Durch ihre Tätigkeit in symbolischen Kernbereichen des Ökonomischen, nämlich dem Versicherungswesen, dem Eigentumsrecht und dem Börsengeschäft, trägt Vivie indes zur Perpe-

---

<sup>68</sup> Reckwitz, *Das hybride Subjekt*, 341-342. Zur emotionalen Verarmung Vivies, vgl. auch Greiner, *Idealism und Realism*, 202.

<sup>69</sup> Vgl. hierzu auch Wiley, „The New Woman and the Problem Play,” 119-121 sowie Powell, „New Women, New Plays”: „[Vivie is] sacrificing companionship for a male profession” (82).

<sup>70</sup> Robert Louis Stevenson, *The Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde* (London et al., 1994 [1886]), 69.

<sup>71</sup> *Ibid.*, 80.

tuierung einer Wirtschaftsordnung bei,<sup>72</sup> die aus der didaktischen Perspektive des Stückes insgesamt hochgradig überdenkenswert erscheint, indem sie (neben der patriarchalen Ordnung) für das Prostitutionsgewerbe und für das schwierige Los von Frauen im Arbeitsleben verantwortlich zu zeichnen hat. Dadurch dürfte es aber zukünftig nicht zuletzt zu Spannungen in der Selbstwahrnehmung Vivies kommen, da sie hier ihrem moralisierenden Anspruch nicht gerecht wird, den sie Mrs Warren gegenüber formuliert und der zudem für ihre Bemühungen um handlungsmächtige und selbstbestimmte Lebensgestaltung elementar ist: „My work is not your work, and my way not your way“ (91).

Aus alledem folgt jedoch, dass der in *Mrs Warren's Profession* offenkundig werdende weitreichende Gestaltungsanspruch Vivies zwar implizit in vielfältiger Weise dekonstruiert wird,<sup>73</sup> und das insbesondere durch die persönlichen Belastungen, die sich für diese Figur ähnlich wie für Kitty mit den Bemühungen um Formgebung des eigenen Lebens verbinden: ist es für Kitty die Notwendigkeit einer zumindest anfänglichen Prostitution, so handelt es sich bei Vivie um die Anforderung einer selbstregulativen Überidentifikation mit den Dispositionen des Angestellten-subjekts. Zugleich implementiert das Werk Shaws diese Belastungen, die damit für die Gestaltungsversuche der einzelnen Figur verbundenen Einschränkungen und mithin die Einsicht in den zweifachen Charakter des *subiectum* als zur Selbstgesetzgebung befähigtes *und* als unterworfenen Subjekt<sup>74</sup> in expliziter Weise wie gezeigt aber nur für Kitty; unter Bezug auf Vivie bemüht es sich demgegenüber um die Apotheose des autonomen Subjekts, das in der Lage scheint, durch eigenes Handeln ein so selbstbestimmtes wie bejahenswertes Leben zu führen. Die Aufrechterhaltung des Anscheins individuellen Handelns kann ihm indes nur gelingen, indem es sich von elementaren Problemlagen der Existenz Vivies abwendet und potenzielle Zwangslagen, die sich aus dem lebensweltlichen Inhalt des Stückes ergeben, durch die positiv besetzte Präsentation einer (vermeintlichen) Eigenständigkeit der Frauenfigur überlagert, und das eben nicht zuletzt angesichts seiner didaktisch motivierten und fundamentalen Kritik an der soziokulturellen Ordnung und deren spezifischen Rollenmustern. Dadurch stellt sich aber der paradoxe und kontraintuitive Befund vom „eskapistischen Charakter“<sup>75</sup> des shawschen Dramas ein, und unter Be-

---

<sup>72</sup> Vgl. hierzu Vivies bereits zitierten Beschreibungen ihrer Tätigkeiten 63 sowie Wiley, „The New Woman and the Problem Play,“ 121. Vgl. demgegenüber allerdings wenig plausibel Ganz, *George Bernard Shaw*, 95-98, wo der Rückzug Vivies überdies insgesamt als individueller Gewinn gedeutet wird.

<sup>73</sup> Vgl. demgegenüber allerdings die wohl kaum angemessene Bewertung, derzufolge sich die Figurencharakterisierung nicht zuletzt Vivies durch „the freedom of will“ auszeichne (Sterner, „The Changing Status of Women,“ 209). Ähnlich überzogen optimistisch äußert sich auch Schäffner, „Shaw, George Bernard,“ wenn für Vivie Warren auf „die schöpferische Kraft des menschlichen Willens“ (520) verwiesen wird.

<sup>74</sup> Vgl. hierzu Reckwitz, *Das hybride Subjekt*, u.a. 97.

<sup>75</sup> Winkgens, „Der Individualismus als Privatmythologie,“ 44. Zur fehlenden Vermittlung von individuellem Handeln und soziokultureller Lebenswelt innerhalb der kritischen Auseinandersetzung mit den Bedingungen des Spätviktorianismus im Drama Shaws, zur problematischen Konzipierung individuellen Handelns in diesem Drama sowie zur fehlenden Problemlösungskompetenz von u.a. *Mrs Warren's Profession*, vgl. insgesamt den hier zitierten Aufsatz. Vgl. in diesem Kontext auch (wenngleich sehr viel optimistischer) Otten, „Einleitung,“ 19-20. Zum oben genannten Paradoxon, vgl. andeutungsweise auch Ganz,

zug auf die offiziell vertretene Position des Stückes ist insgesamt von dessen sicherlich unterentwickelter Problemadäquatheit auszugehen.

Dabei ist insbesondere die Frage danach zu verneinen, inwiefern es sich bei der von Vivie angebotenen Lebensperspektive am Ende des Stückes um eine so plausible wie tragfähige und letztlich auch verallgemeinerbare Lösung handle.<sup>76</sup> Dass hier keine plausible Lösung präsentiert wird, geht aus den vorausgegangenen Überlegungen zur dem Werk eingeschriebenen Spannung von subjektzentrierter Handlungsmacht und vielfältigen Begrenzungen hervor (womit auf Problemlagen innerhalb des Dramenästhetischen verwiesen ist). Aber auch tragfähig erscheint sie nicht, und das aufgrund der ihr eingeschriebenen Bedingung der Unterdrückung elementarer Bereiche menschlicher Existenz (wodurch das Stück in Konflikt mit den Anforderungen der Vorstellung einer integrierten Persönlichkeit gerät). Und schließlich lässt sie sich auch nicht als verallgemeinerbar betrachten, denn letztlich bedarf es selbst für das auch nur oberflächlich herbeigeführte *happy ending* einiger glücklicher Fügungen wie der sicherlich nur wenigen Frauen der Zeit ermöglichten universitären Ausbildung Vivies oder insgesamt der materiell vorteilhaften finanziellen Gegebenheiten ihrer Erziehung<sup>77</sup> (womit das Werk jedoch auch seinem sozialkritisch-didaktischen Anspruch höchstens begrenzt gerecht zu werden vermag und überdies die Konzeption menschlicher Autonomie erneut subvertiert wird). Das wiederum bedeutet, dass zwar der individuelle Widerstand Vivies gegen die restriktiven Bedingungen der spätviktorianischen Zeit beziehungsweise ihr Ansatz (wie im Übrigen der des Stückes in seiner Gesamtheit), sich von gehaltlosen Lebensentwürfen der Zeit zu distanzieren, im Grunde sicherlich nachvollziehbar ist und wohl auch hochgradig notwendig erscheint, und das vor allem vor dem Hintergrund des Bemühens um eine bejahenswerte Gestaltung des eigenen Lebens:

If I thought that *I* was like that – that I was going to be a waster, shifting along from one meal to another with no purpose, and no character, and no grit in me, I'd open an artery and bleed to death without one moment's hesitation. (71)

---

*George Bernard Shaw*, 59-68. Demgegenüber beharrt Greiner, Idealismus und Realismus wenig überzeugend darauf, dass Vivies Entscheidung am Ende „die bewußt gesuchte Auseinandersetzung mit der gesellschaftlichen Realität [sic]“ und demgemäß gar „das Gegenteil eines *retreat from life*“ darstelle (207). Vgl. im Kontext der obigen Überlegungen auch Coelsch-Foisner, „Spinners Versus Sinners“, wo Vivie sowohl als „a self-satisfied heroine“ wie auch (wenngleich aus wenig überzeugenden Gründen) als „an unsatisfactory heroine“ (103) bezeichnet wird.

<sup>76</sup> Zu einem vergleichbaren Schluss kommt auch Wiley, „The New Woman and the Problem Play“, 119-121. Vgl. demgegenüber weniger überzeugend Frederick J. Marker, „Shaw's Early Plays“, in: Christopher Innes (Hg.), *The Cambridge Companion to George Bernard Shaw* (Cambridge et al., 1998), 103-123, wo zwar sicherlich zutreffend auf „Vivie's protest against the [...] blandishments of conventional happiness“ (120) verwiesen wird, zugleich aber nicht nur vom „despair“ oder „disillusionment“ des Endes die Rede ist, sondern auch von „contentment“ oder gar von „hope for the future“ (121).

<sup>77</sup> Vgl. hierzu beispielsweise Crofts Hinweis auf „the money that paid for your education“ (82) oder auch Kittys Bemerkung, es sei ihr möglich gewesen „to give my daughter a first-rate education“ (77). Vgl. hier auch Wiley, „The New Woman and the Problem Play“: „Vivie is either dishonest or ignorant about the highly favorable economic circumstances in which she has enjoyed her freedom of choice“ (121).

Was *Mrs Warren's Profession* allerdings fehlt, ist das Bewusstsein der Notwendigkeit einer Vermittlungsleistung diesseits des (Vivies obiger Aussage auch durch ihre Radikalität eingeschriebenen) Absoluten, die der Einzelne im Versuch der Identitätskonstituierung zu erbringen hat. Anders formuliert, verlangt die gelingende Formgebung des eigenen Daseins fortwährend nach Kompromissen, nicht aber nach der Erwartung einer radikalen Überwindung sozialer und existenzieller Rahmenbedingungen, die wohl in den seltensten Fällen möglich sein dürfte. Das Fehlen einer kompromissorientierten Ausgleichshaltung ist indes ein Kennzeichen vieler dramatischer (wie im Übrigen auch epischer) Texte des Spätviktorianismus, wodurch aber (und das trifft vornehmlich auf eine größere Anzahl zeitgenössischer Romane zu) vor dem Hintergrund einer konsequenten Gesellschaftsskepsis auf die fiktionale Skizzierung alternativer und perspektivischer Lebenswege verzichtet wird (*Dr Jekyll and Mr Hyde*, *The Picture of Dorian Gray*, *Tess of the D'Urbervilles*)<sup>78</sup> und wodurch (und hier sind nun die dramatischen Werke der Jahrhundertwende angesprochen) auf dem Boden überkommener handlungs- und dramenästhetischer Prämissen lebensweltlich kaum mehr vermittelte oder vermittelbare Lebensentwürfe präsentiert werden (*Mrs Warren's Profession*, *Pygmalion*, *A Woman of No Importance*, *The Importance of Being Earnest*).

Eine kurze vergleichende Betrachtung von *Mrs Warren's Profession* und dreier weiterer Dramen der damaligen wie der heutigen Zeit, die sich allesamt mit der *gender*-überlagerten Frage weiblicher Lebensgestaltung auseinandersetzen, mag diese Überlegungen in einen größeren Kontext einordnen. So offenbaren sich im Verhältnis zu Oscar Wildes *A Woman of No Importance* entscheidende Gemeinsamkeiten, und hier ist vornehmlich der implizit angelegte Gegensatz zwischen individuellem Absolutheitsanspruch und soziokulturell-existenziellen Strukturen von Bedeutung, der indes in beiden Werken in einem vergleichbar radikalen Ansatz vermeintlich gelingender autonomer Selbstgestaltung aufgelöst wird.<sup>79</sup> Dieser Umstand wiederum ist umso signifikanter angesichts der so unterschiedlichen und auf den ersten Blick kaum vereinbaren Prämissen von didaktischer Sozialkritik einerseits und ästhetisiertem Dandyismus andererseits,<sup>80</sup> und er lässt sich in seiner immanenten Logik letztlich primär auf das in beiden Fällen zugrunde gelegte neuzeitliche Dramenmodell und dessen Ruf nach dem autonomen Subjekt zurückführen. Ähnlich verhält es sich auch in Shaws *Pygmalion*, wo gegen Ende der Handlung ein Bild umfangreicher Emanzipation („If I cant have kindness, I'll have independence.“) des weiblichen Subjekts gezeichnet und wo erst in einem dem dramatisch ausgeformten Text folgenden und episch gestalteten Nachwort verzögert und kommentierend auf bestimmte Begrenzungen des Gestaltungsbegehrens der Hauptfigur Eliza eingegangen wird: „Her decision will depend a good deal

---

<sup>78</sup> Und dass dahingehend, dass alle drei Protagonisten (Dr Jekyll, Dorian und Tess) in ihrer spannungsgeladenen Konfrontation mit den soziomoralischen Bedingungen der spätviktorianischen Zeit an eben diesen Bedingungen scheitern und letztlich (als symbolische Manifestation eines die Romane prägenden gesellschaftlichen Pessimismus) zu Tode kommen.

<sup>79</sup> Zu Oscar Wildes *A Woman of No Importance*, vgl. Kapitel 4 meiner Arbeit.

<sup>80</sup> Zum Vergleich der unterschiedlichen Ansätze im Drama Wildes und Shaws, vgl. auch Gordon, „Shavian Comedy,“ v.a. 126-128 und 136.



on whether she is really free to choose.<sup>81</sup> Was sich hier mithin abzeichnet, ist ein theoretisch zumindest schemenhaft durchaus vorhandenes Bewusstsein vielfältiger Einschränkungen des menschlichen Tuns; allein, dieses findet vor dem Hintergrund der unbewusst wirkenden Beharrungskraft eines aus einer jahrhundertealten Bühnentradition stammenden und auf einer ganz spezifischen Handlungskonzeption aufbauenden Dramenmodells keinen Eingang in den explizit formulierten Haupttext des Werkes.<sup>82</sup> Dadurch weist dieses Werk aber ebenso wie *A Woman of No Importance* und *Mrs Warren's Profession* erhebliche Differenzen zur Behandlung der Frage weiblicher Selbst- und Lebensgestaltung in Harold Pinters *The Homecoming* auf, wo eine formale Dramenkonzeption implementiert wird, die auf einem den existenziellen Konstellationen unseres Daseins sehr viel angemesseneren Handlungsmodell beruht. Dadurch kann dieses Bühnenstück der Nachkriegszeit allerdings nicht nur einen mit der menschlichen Erfahrungswelt vermittelbaren und dergestalt glaubwürdigen Lebensentwurf der Protagonistin Ruth präsentieren, sondern überdies zu einer Entsprechung von Thematik (und den dort angelegten Beschränkungen, denen diese Figur unterworfen ist) und Struktur (und der dortigen Umsetzung dieser Beschränkungen im Sinne reduzierter Selbstgestaltungsoptionen) finden.<sup>83</sup>

Demgegenüber resultiert aus dem in *Mrs Warren's Profession* anhand von Vivie dominant vertretenen Handlungs- und Selbstgestaltungsmodell wie in *Pygmalion* und *A Woman of No Importance* ein für die Bühnenwerke der Jahrhundertwende charakteristisches Spannungsverhältnis von dramatischem Inhalt und (nun innerer) dramatischer Form, ein Spannungsverhältnis, das dem neuzeitlichen Drama und Dramenmodell seit jeher eingeschrieben ist und das nunmehr in einer Phase des soziokulturellen Umbruchs zutage tritt, die sich durch die shawsche Wendung hin zu lebensweltlichen Herausforderungen der Zeit auch in der Thematik der Werke niederschlagen beginnt. Entscheidend für dieses Spannungsverhältnis ist dabei die Weigerung des Stückes, die beschriebenen vielfältigen und inhaltlich erschließbaren Problemkonstellationen konsequent auf das Formale des Werkes durchschlagen zu lassen, und das aus dem beschriebenen zweifachen Grunde eines didaktischen Wunsches nach dem Gelingen des von viktorianischen Vorstellungen

---

<sup>81</sup> George Bernard Shaw, *Pygmalion: A Romance in Five Acts* (1912), in: *The Complete Plays of Bernard Shaw*, hgg. von Paul Hamlyn Ltd (London, 1965), 716-757, 750 und 752.

<sup>82</sup> Von Interesse ist im gegenwärtigen Kontext auch der das Stück über weite Strecken prägende Komödiencharakter, der (dem in Kapitel 8.1 meiner Arbeit besprochenen wildeschen *The Importance of Being Earnest* vergleichbar) kaum den Eindruck einer existenziellen Krisensituation der Protagonistin aufkommen lässt und der zudem mögliche gravierende Konsequenzen ihres Tuns im genretypischen *happy ending* aufzulösen vermag. Relevant ist hier überdies schließlich die in *Pygmalion* zugrunde gelegte Konzeption von Sprache, die (anders als in postmodernen Theorieansätzen) nicht als eine Instanz der kulturell-diskursiven Präformierung und Internalisierung betrachtet wird, sondern eher als eine Art externe Verhandlungsmasse, über die der Einzelne im Prozess der Selbstgestaltung frei verfügen und über die er sich jeweils neu erfinden könne: „You see this creature with her kerbstone English: the English that will keep her in the gutter to the end of her days. Well, sir, in three months I could pass that girl off as a duchess at an ambassador's garden party. I could even get her a place as lady's maid or shop assistant, which requires better English” (ibid., 720). Einige einführende Gedanken zu *Pygmalion* werden auch angestellt in Innes, *Modern British Drama*, 30-33.

<sup>83</sup> Zu diesen Überlegungen zu Harold Pinters *The Homecoming*, vgl. ausführlich Kapitel 7 meiner Arbeit.

abweichenden weiblichen Lebensentwurfes wie auch einer unreflektierten Treue zu herkömmlichen dramenästhetischen Vorstellungen und deren voraussetzungsreicher Anforderung des sich in Unabhängigkeit selbst regierenden Subjekts. Daraus jedoch ergibt sich letztlich ein ambivalenter Befund: So ist *Mrs Warren's Profession* einerseits von inhaltlichen und für die Reformierung des britischen Dramas gegen Ende des 19. Jahrhunderts durchaus relevanten Neuerungen geprägt, und hier ist vorzugsweise die Aufnahme von Problemstrukturen der Lebens- und Erfahrungswelt eines größeren Teils der Bevölkerung zu nennen sowie auch die Auseinandersetzung mit weiblichen Rollenentwürfen unter zumindest partieller Distanzierung von zeitgenössischen Stereotypen und Moralvorstellungen. Andererseits deutet das Stück dann formal anhand von Kitty zwar ein durchaus plausibles Handlungs- und Selbstgestaltungsmodell an, das es jedoch aufgrund seiner didaktischen Grundausrichtung sowie aufgrund seiner dramenästhetischen Prämissen nicht durchzuhalten vermag und für Vivie in der Tradition neuzeitlicher Konzeptionen vielmehr zurücknimmt. Angesichts dessen verharret *Mrs Warren's Profession* schließlich unschlüssig zwischen dem (thematischen) Vorausverweis auf das englische Drama nach dem Zweiten Weltkrieg und auf das dort implementierte Bewusstsein einer stark umgrenzten Gestaltungsmacht des Einzelnen sowie dem (strukturellen) Blick auf seine Zeit und auf das hier weiterhin wirkungsmächtige (traditionell-bürgerliche) Konstrukt des „Subjekt[s] in autonomer Selbständigkeit“.<sup>84</sup> Folgerichtig kann dem Stück die Harmonisierung von Form und Inhalt bei genauerer Betrachtung dann aber auch nicht gelingen, und es erweist sich statt dessen wie *A Woman of No Importance* als ein typischer Vertreter der in Peter Szondis *Theorie des modernen Dramas* diagnostizierten Problematik des in die Krise geratenen Dramas um die Jahrhundertwende.<sup>85</sup>

---

<sup>84</sup> Reckwitz, *Das hybride Subjekt*, 279.

<sup>85</sup> Vgl. hierzu insgesamt Szondis *Theorie des modernen Dramas*.

---

**IDENTITÄT UND AUTONOMIE**

***IM NEW ENGLISH DRAMA***

---

## 6. Identität und Autonomie als soziokulturelles Entwurzelungsproblem

---

The destitution [...] of belonging nowhere;  
of belonging to no one; of knowing  
that nowhere you stay is very real.

David Storey. *Saville*

Die in den folgenden Kapiteln exemplarisch untersuchten Werke aus der frühen Phase des *New English Drama*, die sich formal wie inhaltlich durch einen ausgeprägten und fest in der zeitgenössischen Lebens- und Erfahrungswelt verankerten Bühnenrealismus<sup>1</sup> auszeichnen und die sich im Einklang damit und mit der neuen Gesellschaftsnähe des britischen Dramas nach dem Zweiten Weltkrieg (und im Unterschied zum *well-made play* beziehungsweise zur *drawing room comedy* vorausgegangener Jahrzehnte) entschieden sozialen wie existenziellen Problemlagen der Moderne zuwenden,<sup>2</sup> dramatisieren die Fragen persönlicher Identität und menschlicher Selbst- und Lebensgestaltung mit je spezifischer Akzentuierung als soziokulturelles Entwurzelungsproblem. John Osbornes *Look Back in Anger* thematisiert Letzteres dabei in Form der Überlagerung der individuellen Existenz durch abstrakte soziokulturelle Strukturen. Arnold Weskers *The Wesker Trilogy* wiederum setzt sich mit dem schwierigen Prozess

---

<sup>1</sup> Die im Folgenden untersuchten Stücke stehen somit in der Tradition realistischer Literatur, indem sie sich an den Prinzipien der *Glaubwürdigkeit* und der *Wahrscheinlichkeit* orientieren. Zu betonen ist dabei an dieser Stelle, dass die historisch jeweils dominierenden Vorstellungen von *realistisch* und *Realismus* kontingente soziokulturelle Konstruktionsleistungen repräsentieren und demgemäß der Veränderung unterworfen sind. Das wiederum impliziert, dass die Darstellung von gesellschaftlichen Problemlagen sowie von deren Auswirkungen auf die menschliche Existenz in diesen Stücken nicht im Sinne eines naiven Mimesiskonzepts zu denken ist, sondern vielmehr im Sinne einer zeittypischen (Re-)Konstruktion menschlicher Lebenswelt, die mit der zeitgenössischen Realitätsvorstellung konform geht, auf welche sie wiederum möglicherweise zurückwirkt. Dementsprechend lässt sich unter dem Begriff des *Realismus*, der das Verhältnis unserer Lebenswelt zu deren Verarbeitung in verschiedenen künstlerischen Ausdrucksformen beschreibt, „ein historisch und soziologisch variabler Effekt“ verstehen, „der daraus besteht, dass ein literar[ischer] Text oder ein Kunstwerk der jeweiligen Realitätsauffassung des Publikums entspricht und diese vielleicht sogar mitbestimmt“ (Luc Herman, „Literaturtheorien des Realismus“, in: Ansgar Nünning [Hg.], *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie: Ansätze, Personen, Grundbegriffe* [Stuttgart, Weimar, 42008], 608-609, 608). Vgl. zu diesen Überlegungen auch insgesamt *ibid.* sowie Erhard Reckwitz, „Realismus-Effekt“, in: Ansgar Nünning (Hg.), *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie: Ansätze, Personen, Grundbegriffe* (Stuttgart, Weimar, 42008), 609-610. Zum Realismusproblem im Drama, vgl. auch die Überlegungen zum Werk Harold Pinters in Kapitel 7 meiner Arbeit.

<sup>2</sup> Vgl. hierzu auch Klaus Lindemann und Valeska Lindemann, *Arnold Wesker* (München, 1985), 12-13. Auf den Versuch, die Gemeinsamkeiten der Dramen mit den häufig wiederholten Formeln *angry young men* oder *kitchen sink drama* zu erfassen, wird hier verzichtet, da diese letztlich keinen entscheidenden und gehaltvollen Beitrag zum Verständnis der Stücke zu liefern vermögen. Vgl. hierzu u.a. Nandi Bhatia, „Anger, Nostalgia, and the End of Empire: John Osborne’s *Look Back in Anger*“, *Modern Drama*, XLII (1999), 391-400, 397-398 oder auch Keith Gore, „The *Trilogy*: Forty Years On“, in: Reade W. Dornan (Hg.), *Arnold Wesker: A Casebook* (New York, London, 1998), 15-33, 15-18.

der Selbstkonstituierung im Kontext gesamtgesellschaftlicher und soziopolitischer Fragestellungen auseinander. David Storeys *In Celebration* schließlich stellt das Entwurzelungsproblem als Sozialisationsproblem dar. Gemein ist dem Großteil der Figuren in den Stücken der für die Moderne charakteristische Verlust fester gesellschaftlicher Integration sowie ein von ihnen empfundenes Defizit an verbindlichen Deutungsstrukturen des eigenen Lebens. Anders formuliert, zeigt sich anhand vieler der Figuren die nachlassende integrative Kraft der kulturellen Ordnung in der Moderne, wodurch sie sich in ihrem Streben nach Gestaltung eines bejahenswerten Lebens weitgehend auf sich selbst zurückgeworfen sehen. Als besondere Herausforderung erweisen sich für einige der Figuren dabei die Tendenzen der Entemotionalisierung, der Zweckrationalität oder auch der Versachlichung der Persönlichkeit,<sup>3</sup> die sich als spezifische Anforderungen der modernen kulturellen Ordnung diagnostizieren lassen und denen sie in verschiedener Weise durch Bestrebungen der Reemotionalisierung und der Reintensivierung ihrer Existenz zu begegnen suchen. Und angesichts der damit umrissenen Herausforderungen und Problematiken, mit denen sich die *dramatis personae* konfrontiert sehen, betonen die im Folgenden untersuchten Dramen die Schwierigkeiten des Einzelnen, dem eigenen Leben unter den Bedingungen der Moderne eine bejahenswerte Form zu geben, womit sie indes nicht zuletzt das problembewusste Handlungs- und Gestaltungsmodell des *New English Drama* implementieren und Möglichkeiten individueller Lebensgestaltung vornehmlich *ex negativo* deutlich beziehungsweise nur vorsichtig angedeutet werden.

---

<sup>3</sup> Vgl. hierzu Andreas Reckwitz, *Das hybride Subjekt: Eine Theorie der Subjektkulturen von der bürgerlichen Moderne zur Postmoderne* (Weilerswist, 2006), u.a. 288 und 336-358.

## 6.1 John Osbornes *Look Back in Anger*: Zur Überlagerung individueller Existenz durch abstrakte Gesellschaftsstrukturen

---

Both worlds are real. There is no bridge.

William Golding, *Free Fall*

**T**ohn Osbornes *Look Back in Anger* (1956), das die zweite Hochphase des englischen Dramas einleitete, zeichnet durch seine Nähe zur soziokulturellen Lebenswelt und durch seine hier implizierten inhaltlichen wie formalen Neuerungen<sup>1</sup> expositionsartig den Schattenriss dessen, was für die Stücke der durch dieses Werk eröffneten dramatischen Schaffensphase kennzeichnend werden sollte:

John Osborne [...] will be remembered as a playwright who liberated modern British drama from genteel explorations of upper-middle class life and who opened the door to English social and political realities that few authors since Shaw had presented on stage. Osborne's initial fame rests on *Look Back in Anger*, which opened at the Royal Court Theatre on May 8, 1956.<sup>2</sup>

Während indes über die Bedeutung von *Look Back in Anger* als wichtigem Impuls für das *New English Drama* weitgehend Konsens besteht, divergieren die Positionen innerhalb der **kritischen Rezeption** nicht nur hinsichtlich der Frage, worin denn das Innovative des Stückes liege (wenn ihm solches nicht von vornherein abgesprochen wird), sondern auch hinsichtlich der Beurteilung von dessen ästhetischem Anspruch: Werden einerseits formale Neuerungen (beispielsweise in Jimmys spezifisch ausgeprägter Sprachverwendung auf der Bühne) betont, die sich jedoch mit einem herkömmlichen Inhalt verbänden, so werden andererseits inhaltliche (und beispielsweise in der neuartigen Gesellschaftsnähe des Werkes angelegte) Veränderungen zum *well-made play* hervorgehoben, in dessen Tradition das Stück aber formal weiterhin stehe, und preisen einige Rezipienten *Look Back in Anger* als herausragendes Bühnenwerk unserer Zeit, so verwerfen es

---

<sup>1</sup> Zitiert wird nach der folgenden Ausgabe von *Faber and Faber*: John Osborne, *Look Back in Anger* (London, 1996 [1957]). Zur das Stück kennzeichnenden unmittelbaren Nähe zur modernen menschlichen Lebenswelt, vgl. u.a. Hubert Zapf, *Das Drama in der abstrakten Gesellschaft: Zur Theorie und Struktur des modernen englischen Dramas* (Tübingen, 1988), 61 und 64-65 sowie Horst Oppel, „John Osborne: *Look Back in Anger*,“ in: ders. (Hg.), *Das moderne englische Drama: Interpretationen* (Berlin, 1976), 324-338, 324. Zum Verhältnis von Form und Inhalt und den hier angelegten Neuerungen, vgl. die abschließenden Gedanken der vorliegenden Analyse.

<sup>2</sup> Kimball King, „General Editor's Note,“ in: Patricia D. Denison (Hg.), *John Osborne: A Casebook* (New York, London, 1997), ix-x, ix.

Andere als eher bescheidenen Ausdruck dramatischen Schaffens.<sup>3</sup> Soll nun aber die These meiner Arbeit, wonach sich die enge Wechselwirkung des neuen englischen Dramas mit der soziokulturellen Lebens- und Erfahrungswelt der Moderne nicht nur in der Thematik, sondern auch in der Struktur niederschlägt, wodurch wiederum die Divergenz von Form und Inhalt im Drama um 1900 in einer neuen Konvergenz aufgehoben wird, nicht schon an ihrem ersten Untersuchungsgegenstand scheitern, so muss im Folgenden herausgearbeitet werden, inwieweit *Look Back in Anger* im Vergleich zu seinen diversen Vorgängern der Jahrhundertwende und der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts nicht nur thematische, sondern ineins hiermit auch strukturelle Änderungen vornimmt und solchermaßen letztlich aus der Asche von *drawing room comedy* und *well-made play* einen Dramentyp entsteigen lässt, der sich in formal-inhaltlichem Einklang den zuvörderst soziokulturell induzierten Problemlagen menschlicher Existenz in der Moderne zuzuwenden vermag. Und in Abgrenzung von den verschiedentlich anzutreffenden negativen Bewertungen des ästhetischen Anspruchs von *Look Back in Anger* ist es zugleich ein Anliegen meiner Überlegungen aufzuzeigen, dass es sich bei diesem Drama Osbornes (diesseits der oftmals vorgenommenen mythischen Überhöhung<sup>4</sup> des Stückes und unabhängig von dessen Bedeutung als dynamischer Anstoß neuen kreativ-dramatischen Schaffens) um ein bemerkenswertes Bühnenwerk unserer Zeit handelt.

---

<sup>3</sup> Zur Bedeutung von *Look Back in Anger*, vgl. u.a. Zapf, *Das Drama in der abstrakten Gesellschaft*, 61 sowie John Russell Taylor, *Anger and After: A Guide to the New British Drama* (London, 1977), 39. Zu den unterschiedlichen Auffassungen hinsichtlich des innovativen Charakters von *Look Back in Anger*, vgl. u.a. (unter Betonung formaler, nicht aber inhaltlicher Neuerungen) E. G. Bierhaus Jr. „No World of Its Own: *Look Back in Anger* Twenty Years Later,” *Modern Drama*, XIX (1976), 47-55, 47-48; (unter Betonung inhaltlicher, nicht aber formaler Veränderungen) Taylor, *Anger and After*, 40 sowie Simon Trussler, *The Plays of John Osborne: An Assessment* (London, 1969), 45, 48 und 54; (unter Betonung sowohl formaler als auch inhaltlicher Innovationen) Zapf, *Das Drama in der abstrakten Gesellschaft*, 62-65, wo auch eine zusammenfassende Darstellung der unterschiedlichen Positionen geleistet wird. Im Hinblick auf die ästhetischen Bewertungen des Stückes steht Trussler stellvertretend für eine wertschätzende Betrachtung von *Look Back in Anger* (vgl. *The Plays of John Osborne*, 223-224), während Bierhaus mit seinem vernichtenden Urteil die entgegengesetzte Position repräsentiert: „The major problem with *Look Back in Anger* is that it wants stature“ („No World of Its Own“, 52). Im Kontext ästhetischer Bewertungen wird häufig auch eine angebliche Überlagerung des Dramas durch die Figur Jimmys bemängelt und dieses gar als „one-man play“ (Ronald Hayman, zitiert in Zapf, *Das Drama in der abstrakten Gesellschaft*, 63) bezeichnet. Nun ist es sicherlich zutreffend, dass Jimmy die Dialoge dominiert; zugleich ist die zitierte Position aber wohl deutlich überspitzt (vgl. hierzu auch William W. Demastes, „Osborne on the Fault Line: Jimmy Porter on the Postmodern Verge“, in: Patricia D. Denison [Hg.], *John Osborne: A Casebook* [New York, London, 1997], 61-69, 67) und wirkt seine Dominanz darüber hinaus geradezu plausibel und keineswegs unharmonisch, ergibt sich doch (wie noch zu zeigen sein wird) die Dynamik des Stückes aus der Auseinandersetzung eben dieser Figur mit soziokulturellen Problemstrukturen der Moderne (zu Letzterem, vgl. Zapf, *Das Drama in der abstrakten Gesellschaft*, 80-81).

<sup>4</sup> „*Look Back in Anger* retains a mythological significance for the English and the new British theatre“ (King, „General Editor’s Note“, ix). Das Bestreben, das Stück demgegenüber scharf durch den Nebel des ihn umgebenden Mythos’ in den Blick zu nehmen (vgl. Zapf, *Das Drama in der abstrakten Gesellschaft*, 65), stellt allerdings einen möglicherweise immer nur unvollständig einzulösenden Anspruch dar, ist dieser Mythos doch unweigerlich Teil des Vorverständnisses des Rezipienten. Vgl. hierzu auch Trussler, *The Plays of John Osborne*, 40-41.

*Look Back in Anger* problematisiert die Dimensionen individueller Autonomie und persönlicher Identität und somit das menschliche Streben nach gelingender Lebensgestaltung, indem es die Frage nach den spezifischen Existenzbedingungen innerhalb moderner abstrakter Gesellschaftsstrukturen aufwirft. Das damit angesprochene Phänomen der *Abstraktheit*, das in Huberts Zapfs aufschlussreicher Studie zum britischen Gegenwartsdrama den theoretischen Rahmen der Analyse bildet, wird dort dabei verstanden im Sinne einer

Tendenz der Strukturen der fortgeschrittenen Industriegesellschaft [...], sich gegenüber dem konkreten Lebenshorizont der Menschen zu verselbständigen und deren unmittelbare Erfahrungswelt mit einer Sekundärwelt soziokultureller Abstraktionen zu überziehen [...], die für sie immer mehr zur lebensbestimmenden ‚Wirklichkeit‘ wird, die sich jedoch gleichzeitig der persönlichen Erfahrbarkeit, der sinnlichen Vorstellbarkeit, der handlungsmäßigen Zugänglichkeit für den einzelnen zunehmend entzieht.<sup>5</sup>

Das daraus resultierende Spannungsverhältnis von abstrakter Lebens- und Erfahrungswelt einerseits und dem gleichwohl gegebenen individuellen Anspruch des Handelns und der Gestaltung andererseits schlägt sich im Drama wiederum sowohl formal als auch inhaltlich nieder,<sup>6</sup> und das (wie sich für *Look Back in Anger* zeigen lässt) in Gestalt eines Überlagerungsphänomens, das heißt der Überlagerung der konkreten Interaktionsebene durch eine abstrakte soziokulturelle Ebene. Es hat darüber hinaus gravierende Auswirkungen auf die Selbstwahrnehmung und die Selbstgestaltungsbemühungen vor allem Jimmy Porters, dessen (für moderne abstrakte Sozialstrukturen charakteristisches) Empfinden sozialer Heimatlosigkeit, existenzieller Orientierungslosigkeit und individueller Handlungsohnmacht die Triebfeder des dramatischen Geschehens darstellt und in seine weitgehend wirkungslose und oftmals hilflos anmutende Aggression mündet, wodurch das genannte Spannungsverhältnis jedoch eine spezifische Ausprägung der Beziehungen und der Kommunikation zwischen den Figuren bewirkt. Das Zusammenspiel von Überlagerungsphänomen einerseits und spezifischen Defiziten Jimmys andererseits, nämlich seinem tendenziellen Absolutheitsanspruch des Handelns und der Lebensgestaltung und somit seiner mangelhaften Einsicht in unausweichliche soziokulturelle Begrenzungen des individuellen Autonomie- und Gestaltungsbegehrens, ist wiederum elementar verantwortlich für das spezifische Ende des Dramas und die Unfähigkeit Jimmys und Alisons, eine gemeinsame Lebensperspektive unter Berücksichtigung verschiedener Bereiche menschlicher Existenz zu entwerfen. Die Figur Jimmys wird angesichts dessen – und resultierend aus dem Aufbau des Dramas und der dort angelegten brennpunktartigen Bündelung der angesprochenen Problemkonstellation in dieser Bühnenfigur – in meiner folgenden Analyse von *Look Back in Anger* im Mittelpunkt ste-

---

<sup>5</sup> Zapf, *Das Drama in der abstrakten Gesellschaft*, 7. Vgl. hierzu auch 21 sowie insgesamt 15-24.

<sup>6</sup> Vgl. hierzu auch *ibid.*, 7.



hen, und die übrigen *dramatis personae* werden demgegenüber vor allem in ihrer Beziehung zu, in ihrem Bezug auf und in ihrer Funktion für Jimmy zum Gegenstand der Betrachtung.<sup>7</sup>



Geht man in einem ersten Schritt den Ursachen für Jimmys Lebenssituation und für seine hieraus resultierende, strukturbildend-unwillige Haltung nach, so zeigt sich, dass diese sozialen Ursprungs sind, wenngleich das **soziokulturelle Begründungsgeflecht** gänzlich anderen Zuschnitts ist, als eine oberflächliche Betrachtung seiner Aussagen suggerieren mag. Letztere lassen zunächst ein scheinbar klar konturiertes Gesellschaftsbild entstehen, das einerseits von einem dichotomischen Gegenüber von *working class* und (*upper*) *middle class* lebt (bezeugt unter anderem durch seine Betonung der Herkunft aus der Arbeiterschicht und seine feindselige Haltung gegenüber Angehörigen gehobener sozialer Schichten), andererseits von der Ablehnung traditioneller englischer Sozialstrukturen und der von ihm mit diesen verbundenen Wertkonzeptionen. So beurteilt er die anderen Figuren nach ihrer „klassenspezifisch definierte[n] soziale[n] Identität“<sup>8</sup>, indem er beispielsweise in Helena „one of my natural enemies“ (33-34) sieht, und so sind seine verbalen Angriffe vermeintlich ein „charge against the old order“ (53) und deren Repräsentanten, denen eine unzeitgemäße und die Vergangenheit unzulässigerweise verklärende Lebenseinstellung zu eigen sei: „They spend their time mostly looking forward to the past. [...] Cut right off from the ugly problems of the twentieth century altogether“ (57). Eine genauere Untersuchung der Ausführungen Jimmys zeigt aber, dass hier kein kohärentes Bild der Gesellschaft entsteht, da nicht nur dessen gesellschaftsstrukturelle Konzeptionen unscharf bleiben („What Jimmy insists on calling working class.“ [66]), sondern er zudem der traditionellen Sozialordnung ambivalent gegenübersteht.<sup>9</sup> Jimmys Unmut entgeht, dass sein empfundenes

---

<sup>7</sup> Es ist allerdings zu betonen, dass dieses Vorgehen den übrigen Figuren keinesfalls ihre eigenständige Bedeutung absprechen soll, wie dies ansatzweise durch Trussler geschieht (vgl. *The Plays of John Osborne*, 49), und es folglich nicht einer vermeintlichen Anlage des Stückes als *one-man play* geschuldet ist, sondern vielmehr dem Erkenntnisinteresse meiner Arbeit und der hieraus resultierenden Fokussierung auf Jimmys Lebensgestaltungs- und Handlungsproblematik, die Brennpunkt und Antriebskraft des dramatischen Geschehens darstellt. Zur oben angesprochenen Anwendung von Anton C. Zijdervelds Konzept der *abstrakten Gesellschaft* auf *Look Back in Anger* sowie zum sich hieraus ergebenden Phänomen der Überlagerung der konkret-persönlichen durch eine abstrakt-soziokulturelle Sphäre, vgl. das Kapitel „John Osborne, *Look Back in Anger*. Die Exposition der Problematik“ in Zapfs Studie *Das Drama in der abstrakten Gesellschaft* (61-86, v.a. 61-81), deren überzeugende Analyse das Stück in entscheidenden Problemlagen zu erfassen vermag und die insgesamt wichtige gedankliche Anstöße für meine Auseinandersetzung mit diesem lieferte.

<sup>8</sup> Zapf, *Das Drama in der abstrakten Gesellschaft*, 66.

<sup>9</sup> Letzteres zeigt sich in seiner widersprüchlichen Haltung gegenüber dem Vertreter der alten kulturellen Ordnung in *Look Back in Anger*, Colonel Redfern, dem er sowohl Ablehnung („Still casting well-fed glances back to the Edwardian twilight from his comfortable, disenfranchized wilderness.“ [9]) als auch bedauernde Sympathie entgegenbringt: „I hate to admit it, but I think I can understand how her Daddy must have felt when he came back from India. [...] Even I regret it somehow, phoney or not. If you’ve no world of your own, it’s rather pleasant to regret the passing of someone else’s“ (11). Dieses Bedauern

Unbehagen weder aus einer Klassenstrukturierung noch aus einem Fortwirken des traditionellen Gesellschaftsmodells resultiert, sondern aus den Organisationsprinzipien einer neuen modernen Ordnung, die sich aber gerade dadurch auszeichnet, dass ihr klare und für den Einzelnen nachvollziehbare Strukturen fehlen. Anders formuliert, lässt sich Jimmys Lebensproblematik zwar auf soziokulturelle Ursachen zurückführen; zugleich richtet sich seine Verärgerung aber nur vordergründig gegen traditionelle beziehungsweise klassensegmentierte Gesellschaftsformen und vielmehr (von ihm weitgehend unerkannt) gegen eine neue (plurale und ausdifferenzierte) Ordnung, die sich durch einen Mangel an unbezweifelbaren Sinnangeboten und an sozialer Integriertheit des Einzelnen sowie darüber hinaus durch fehlende rationale Erkennbarkeit und handlungsmächtige Zugänglichkeit auszeichnet, womit aber letztlich grundlegende Charakteristika moderner abstrakter Gesellschaftsstrukturen angesprochen sind:

Der scheinbare ‚charge against the old order‘, als der Jimmy Porters Protest sich zunächst darstellt, entpuppt sich in Wahrheit als Kampf gegen eine freilich nur unzulänglich begriffene ‚new order‘ [...]. Die neue Dimension der Gesellschaft, gegen die sich Jimmys Aggression richtet, wird jedoch [...] nicht mehr konkret greifbar. [...] Die neue Dimension, um die es im Stück geht, charakterisiert sich indessen gerade dadurch, daß sie [...] [die] konkreten, schichten-, klassen- oder nationaltypischen Züge verloren hat. Was Jimmy attackiert, ist etwas Ungreifbares, Unbestimmtes, das in und hinter den Handlungen und Worten der Menschen wirksam ist und das sich nicht mehr in einem einheitlichen Denk- und Vorstellungszusammenhang integrieren läßt.<sup>10</sup>

Dies aber bedeutet, dass die beschriebenen Strukturen zwar prägend auf Jimmys Leben einwirken und ineins hiermit Existenzbedingungen schaffen, die ihm untragbar erscheinen, er aber zugleich deren neue problematische Dimension ebenso wenig erkennen kann wie einen konkreten Ansatzpunkt individuellen Handelns, wodurch seine Unzufriedenheit jedoch in hilflose Aggression umschlägt, die weitgehend ins Leere gerichtet und ziellos erscheint und keine lebensgestaltende Wirkung zu erzielen vermag. Jimmys Lebenssituation lässt sich folglich auch beschreiben

---

richtet sich allerdings nicht auf den Untergang der kolonialen Epoche (wie dies angenommen wird in Nandi Bhatia, „Anger, Nostalgia, and the End of Empire: John Osborne’s *Look Back in Anger*“, *Modern Drama*, XLII [1999], 391-400), sondern auf den vom Colonel empfundenen Verlust sozialer Beheimatung und sinnvoller Lebensdeutung („Poor old Daddy – just one of those sturdy old plants left over from the Edwardian Wilderness that can’t understand why the sun isn’t shining any more.“ [69]), welche ihm die traditionelle englische Gesellschaftsordnung zu gewähren vermochte („That was my world, and I loved it, all of it.“ [70]) und deren Absenz ein Charakteristikum der neuen Epoche darstellt, unter welcher nun nicht nur Redfern, sondern auch Jimmy zu leiden hat. Hierdurch wird aber sowohl Jimmys ambivalente Haltung gegenüber der alten Sozialordnung nachvollziehbar, als auch erkennbar, dass zwischen der *Funktion* dieser Ordnung für Jimmy einerseits und deren *konkreten Wertstrukturen* andererseits zu unterscheiden ist. Zu diesen Überlegungen, vgl. Zapf, *Das Drama in der abstrakten Gesellschaft*, 67-68 sowie auch Taylor, *Anger and After*, 49-50. Zum Mangel an sozialer Integration und lebensanleitender Orientierung, vgl. die weiteren Ausführungen des vorliegenden Kapitels.

<sup>10</sup> Zapf, *Das Drama in der abstrakten Gesellschaft*, 68-69.

im Sinne eines empfundenen Unbehagens angesichts des von ihm geführten Daseins, das er in seiner spezifischen Ausprägung nur begrenzt als das Seinige wahrzunehmen bereit und dessen wenig bejahenswerte Form er wiederum auf traditionell geordnete sowie klassenbasierte Sozialstrukturen zurückzuführen bestrebt ist. Dies muss allerdings scheitern, da für seine existenziellen Probleme eben nicht die Organisationsprinzipien einer *alten*, sondern ganz im Gegenteil die Strukturen und Prozesse einer *neuen* Ordnung verantwortlich sind. Vor diesem Hintergrund muss er sich jedoch zwangsläufig und hoffnungslos in den für ihn undurchschaubaren sozio-kulturellen Zusammenhängen und Ursachen seines individuellen Unbehagens verirren. Mithin ist Jimmys Unmut in der von ihm geäußerten Form so Ausdruck der Orientierungslosigkeit eines Lebens unter den Bedingungen der Moderne – und seine den Schritt vom Wort zur Tat scheuenden Klagen zeugen letztlich weniger vom bewussten wie selbstbewussten Vorgehen eines handelnden Subjekts, sondern wirken eher wie der Hilferuf einer gequälten Existenz.<sup>11</sup>

Die bislang beschriebenen und soziokulturell hervorgerufenen Problemlagen menschlichen Daseins schlagen sich in *Look Back in Anger* nun allerdings nicht nur (wie bereits angedeutet und wie im Folgenden noch weiter auszuführen) in Jimmys Selbstbild und in seiner Wahrnehmung des eigenen Handlungsspielraums nieder, sondern auch innerhalb der figuralen Interaktion, und das in Form einer Überlagerung der privaten Sphäre beziehungsweise der konkreten Interaktionsebene durch die öffentliche Sphäre beziehungsweise eine abstrakte soziale Ebene. Dies wiederum manifestiert sich in Gestalt des zentralen Motivs der Zeitungslektüre, über das äußere Einflüsse in das Bühnengeschehen eindringen,<sup>12</sup> und das allerdings ohne sinnhafte Vermittlung

---

<sup>11</sup> Vgl. zu diesem Abschnitt insgesamt *ibid.*, 65-69. Hinsichtlich der (Jimmys Lebenssituation zugrunde liegenden) gesellschaftlichen Problemlagen lassen sich in der Rezeption von *Look Back in Anger* zwei Tendenzen erkennen: Entweder werden diese überhaupt nicht zur Kenntnis genommen und Jimmys Unmut dem (dann als für das Stück zentral betrachteten) privat-persönlichen Bereich zugeschrieben (vgl. beispielsweise Herbert Goldstone, *Coping with Vulnerability: The Achievement of John Osborne* [Washington, 1982], 37-52) beziehungsweise einseitig psychologische Interpretationen seines Verhaltens angestrebt (vgl. beispielsweise Oppel, „John Osborne: *Look Back in Anger*,“ 334-336), oder aber es erfolgen soziologische Annäherungen an das Drama, welche die soziokulturellen Problemkonstellationen aber zumeist nur unzureichend zu erkennen vermögen und sich häufig in „critical commonplaces“ (Trussler, *The Plays of John Osborne*, 40 und 42) erschöpfen. Demgegenüber unternimmt es die Studie Zapfs, soziologische und psychologische Aspekte in ihrem Zusammenhang aufzuzeigen, was unerlässlich scheint, da Jimmys Probleme zwar gesellschaftlichen Ursprungs sind, letztlich aber nur derart gravierende Konsequenzen für ihn haben können aufgrund seiner inneren Schwächen und Bedürfnisstrukturen sowie aufgrund ihrer Auswirkungen auf die innere Verfasstheit dieser Figur (vgl. hierzu insgesamt auch Zapf, *Das Drama in der abstrakten Gesellschaft*, 64-65).

<sup>12</sup> Die Palette an Variationen externen Einflusses, die das Privatleben der Figuren über die Zeitungslektüre infiltrieren, reicht von gesellschaftsbezogenen Äußerungen eines Bischofs (vgl. 6) und Ereignissen anlässlich einer religiösen Versammlung (vgl. 7) über Beschwörungen einer Fruchtbarkeitsgöttin in den *Midlands* (vgl. 78-79) und die Frage künstlicher Befruchtung (vgl. 80) bis hin zum Streit von Wissenschaftlern über Miltons Bekleidungsgehnheiten (vgl. 81) und zur vorgeblichen Geschlechtsumwandlung Shakespeares am Ende seiner Tage (vgl. *ibid.*). Festzuhalten ist dabei, dass unabhängig davon, ob es sich im jeweiligen Einzelfall um ein Element soziokultureller Abstraktion handelt, hier der Aspekt der Überlagerung der konkreten Interaktionsebene durch eine öffentliche Ebene zum Ausdruck kommt, und in dieser Form manifestiert sich mithin die Unvermitteltheit von privater und öffentlicher Sphäre als spezifische Ausprägung und Konsequenz abstrakter Strukturen in *Look Back in Anger* in sinnbildlicher Weise.

und Integration mit dem konkret erfahrbaren Lebenshorizont der Figuren, wodurch sie überhaupt erst im Sinne der beschriebenen Überlagerung auf deren private Erfahrungswelt einzuwirken vermögen, indem die Kommunikation mit externen Themen überfrachtet wird und die figuralen Beziehungen belastet erscheinen: „Jimmy, can we have one day, just one day, without tumbling over religion or politics?“ (83).<sup>13</sup> Hieraus ergeben sich jedoch zwei fundamentale Konsequenzen für das Stück: Zum einen bildet die Zeitungslektüre immer wieder den Anstoß für die Ereignisse im Drama, prägt sie doch die Interaktion der *dramatis personae* und bestimmt sie ihre Kommunikation thematisch; zugleich behindert sie aber aufgrund der Unvermitteltheit mit deren konkreter Existenz zumeist jegliche *persönliche* Kommunikation: „I suppose it would have been so easy to say ‚Yes, darling, I know just what you mean. I know what you’re feeling.‘ [...] It’s those easy things that seem to be so impossible with us“ (24). Zwar zeigt vor allem Jimmy ein deutliches Verlangen nach konkreter menschlicher Interaktion sowie nach emotionaler Zuwendung und Intensität:

There’s hardly a moment when I’m not – watching and wanting you. I’ve got to hit out somehow. Nearly four years of being in the same room with you, night and day, and I still can’t stop my sweat breaking out when I see you doing – something as ordinary as leaning over an ironing board. (30-31)

Und damit mag er zwar durchaus auch als ein Repräsentant der Rebellion gegen Tendenzen der Entemotionalisierung erscheinen, die Andreas Reckwitz in seiner kulturwissenschaftlichen Analyse westlicher Subjektkulturen als ein elementares Charakteristikum der modernen und funktional organisierten Subjektkultur herausarbeitet.<sup>14</sup> Allein, in seinen Versuchen der Kommunikation nimmt er letztlich wiederkehrend Bezug auf Themenbereiche, die der externen Sphäre entstammen, wodurch seine Bemühungen um *unmittelbare* Kommunikation aber überwiegend zum Scheitern verurteilt sind und er die anderen Figuren auf einer *persönlich-affektiven* Ebene gerade nicht oder höchstens phasenweise zu erreichen vermag: „Jimmy – he just speaks a different language from any of us“ (65). Hierdurch erscheinen seine Bemühungen um Konkretisierung und Reemotionalisierung der figuralen Interaktion jedoch über weite Strecken so widersprüchlich wie

---

<sup>13</sup> Derartig belastende Konsequenzen können die beschriebenen Überlagerungsstrukturen allerdings nur aufgrund ihrer fundamentalen Auswirkungen auf Bewusstsein und Selbstverhältnis der Figuren zeitigen. Das Zeitungsmotiv ist hierbei nur *ein* (freilich signifikantes) Beispiel für das Einbrechen der externen und abstrakten Dimension in das Bühnengeschehen. Dieses kommt auch beispielsweise im Läuten der Kirchenglocken (vgl. 20) sowie generell in Jimmys auf soziokulturelle Strukturen und Prozesse gerichtetem Ärger zum Tragen.

<sup>14</sup> Vgl. Andreas Reckwitz, *Das hybride Subjekt: Eine Theorie der Subjektkulturen von der bürgerlichen Moderne zur Postmoderne* (Weilerswist, 2006), u.a. 288. Eine derartige Haltung der Rebellion gegen primär zweckrational geprägte Lebensverhältnisse in der modernen Kultur lässt sich im Übrigen in einigen literarischen Texten der frühen Nachkriegszeit wiederfinden, besonders augenfällig beispielsweise in Sillitoes *Saturday Night and Sunday Morning*: „Piled-up passions were exploded on Saturday night, and the effect of a week’s monotonous graft in the factory was swilled out of your system in a burst of goodwill“ (Alan Sillitoe, *Saturday Night and Sunday Morning* [London, 1960 (1958)], 5).

uneinlösbar. Zum anderen, und das ist für meine Argumentation vielleicht noch entscheidender, resultiert aus dem beschriebenen Phänomen der Überlagerung der konkreten Lebens- und Erfahrungswelt der Figuren durch soziokulturelle Problemkonstellationen eine Wahrnehmung der Heteronomie des eigenen Daseins durch Jimmy,<sup>15</sup> das heißt der Eindruck, dass dieses weitgehend von äußeren Einflussfaktoren bestimmt werde, die er selbst anscheinend in keiner Weise zu beeinflussen vermag. In Verbindung mit seiner ausgeprägten Unzufriedenheit mit dem gegenwärtig geführten Leben aber führt dies zur bereits angesprochenen Verärgerung Jimmys und zu einem gesteigerten Streben nach autonomer Selbstgestaltung. Da sich Jimmys Energie indes fast ausschließlich der externen Dimension zuwendet, die jedoch weder mit dem eigenen Leben vermittelt noch überhaupt einem derart konkreten und umfassenden Handlungsanspruch zugänglich ist,<sup>16</sup> muss sein Verhalten allerdings größtenteils wirkungslos bleiben und können seinem verbalem Aktionismus keine die Situation prinzipiell verändernden Taten folgen.<sup>17</sup>

In *Look Back in Anger* werden somit primär durch die und anhand der Figur Jimmy Porters personale Interaktion sowie menschliches Handeln und ineins hiermit auch die Frage individueller Lebensgestaltung problematisiert. Jimmy offenbart Schwierigkeiten, eigene selbst- und identitätsbezogene Konzeptionen umzusetzen, was indes erst vor dem Hintergrund des empfundenen Unbehagens an seinem spezifisch ausgeprägten und als fremdbestimmt bewerteten Lebensentwurf zu Verwerfungen in der Selbstwahrnehmung führen kann. Wodurch sich seine Lebenssituation auszeichnet, sind typische Merkmale moderner und tendenziell abstrakter Gesellschaftsstrukturen, die sich deutlich von den Bedingungen traditioneller Sozialordnungen unterscheiden, nämlich die Herauslösung des Einzelnen aus fester sozialer (und in Jimmys Fall primär schichtspezifischer) Integration sowie das Fehlen eines verbindlichen und sinnstiftenden Deutungshorizontes des eigenen Daseins.<sup>18</sup> Jimmys gereizter Unmut drückt hier wohl die kollektive Befindlichkeit einer Zeit aus, die angesichts des Gültigkeitsverlustes herkömmlicher Wertstrukturen, welche den Bedingungen der englischen Nachkriegszeit und der täglichen

---

<sup>15</sup> Zapf spricht hier ebenfalls von *Fremdbestimmtheit* und führt aus: „Diese Fremdbestimmtheit ist es, die den Kern von Jimmys Lebensproblematik und zugleich den eigentlichen Gegenstand seines Zorns ausmacht“ (*Das Drama in der abstrakten Gesellschaft*, 68).

<sup>16</sup> Die Folgenlosigkeit von Jimmys Verhalten ist somit Ausdruck „sozialer Veränderungen, die sich zwar in ihren Wirkungen überdeutlich zeigen, in ihren Ursachen aber dem Zugriff individuellen Denkens und Handelns entziehen“ (ibid., 79).

<sup>17</sup> Zum gesamten Abschnitt, vgl. ibid., 73-80. Vgl. auch Austin E. Quigley, „The Personal, the Political, and the Postmodern in Osborne’s *Look Back in Anger* and *Déjà vu*,” in: Patricia D. Denison (Hg.), *John Osborne: A Casebook* (New York, London, 1997), 35-59, wo das Problem Jimmys wie auch des Stücks insgesamt im Versuch der Vereinbarung individueller Belange einerseits und sozialer Belange andererseits verortet (vgl. v.a. 39 und 44) und wo die das Drama prägende Überlagerungsstruktur beschrieben wird als „recurring problem the characters confront of relating their private lives to the urgent social issues Jimmy repeatedly raises“ (37-38). Zur Kluft zwischen Jimmys Rhetorik und Handeln, vgl. auch ibid., 42. Zum Bestreben des Dramas, übergreifende und individuelle Belange zu vereinbaren, vgl. auch Ooppel, „John Osborne: *Look Back in Anger*,” 335-336, wo dieses Bestreben allerdings als Schwachstelle des Stücks gedeutet wird.

<sup>18</sup> Vgl. hierzu auch Kapitel 2.1 meiner Arbeit.

Lebens- und Erfahrungswelt vieler Menschen kaum noch zu entsprechen vermögen, auf der Suche scheint nach übergreifendem sinnstiftendem Ersatz,<sup>19</sup> und seine folgenden Worte, welche die wohl bekannteste Stelle aus *Look Back in Anger* darstellen, formulieren dieses Problem verallgemeinernd (und in pessimistischer Färbung) im Hinblick auf die Situation des Menschen in der Moderne:

I suppose people of our generation aren't able to die for good causes any longer. We had all that done for us, in the thirties and the forties. [...] There aren't any good, brave causes left. If the big bang does come, and we all get killed off, it won't be in aid of the old-fashioned, grand design. It'll just be for the Brave New-nothing-very-much-thank-you. (89)

Vergleichbar den Söhnen der Shaws in David Storeys *In Celebration*, präsentiert sich Jimmy solchermassen als typischer Repräsentant moderner gesellschaftlicher Mobilität und, hieraus resultierend, sozialer Heimatlosigkeit und existenzieller Orientierungslosigkeit.<sup>20</sup> Wie sie entstammt er der *working class* („We [Cliff and Jimmy; M.R.] both come from working people, if you like.“ [27]), an die er sich zwar noch affektiv gebunden fühlt, der er sich aber wie jene durch seinen Bildungshintergrund zunehmend entfremdet hat („He'd only left the university about a year.“ [41]), ohne jedoch je in der *middle class* und ihren Wertstrukturen angekommen zu sein oder dort eine neue Heimat gefunden zu haben, wodurch er jedoch letztlich eher orientierungslos zwischen diesen beiden Welten verharret. Diese soziokulturell verursachte Orientierungslosigkeit Jimmys zeigt sich beispielhaft anhand der verschiedenen (und in ihrer Gesamtheit schichtunspezifischen) Tätigkeiten, die seinen bisherigen Berufsweg prägen:<sup>21</sup>

COLONEL: Sweet-stall. It does seem an extraordinary thing for an educated young man to be occupying himself with. [...]

ALISON [...]: Oh, he tried so many things – journalism, advertising, even vacuum cleaners for a few weeks. He seems to have been as happy doing this as anything else. (66)

Da Jimmy nun aber einerseits im Gefühl der Unzufriedenheit mit seinem Schicksal lebt, andererseits jedoch der Eindruck fehlender eigener Lebensgestaltungsmöglichkeiten übermächtig zu werden droht, kommt es zu Ausbrüchen ohnmächtiger Wut („I learnt at an early age what it was to be angry – angry and helpless.“ [59]),<sup>22</sup> in denen ihm jedes Ziel recht, keines aber das richtige

---

<sup>19</sup> Vgl. hierzu auch Taylor, *Anger and After*, 49.

<sup>20</sup> Vgl. hierzu auch Zapf, *Das Drama in der abstrakten Gesellschaft*, 68-71. Zu David Storeys *In Celebration*, vgl. Kapitel 6.3 meiner Arbeit.

<sup>21</sup> Vgl. hierzu auch Zapf, *Das Drama in der abstrakten Gesellschaft*, 69-70 sowie Trussler, *The Plays of John Osborne*, 54.

<sup>22</sup> Ähnliches klingt in Alisons Worten an, wenn sie Jimmys Verhalten als „frail, and so full of fire“ (44) beschreibt. Zum Element der Schwäche in Jimmys wütendem Gebaren, vgl. auch Graham A. Dixon, „Still

ist: „Lashing out wildly in all directions, never identifying the shadows he is attacking. *We* are left to work out our own causes; futility is our only clue.“<sup>23</sup> Und da er dergestalt keinen handlungsmächtig zugänglichen Ansatzpunkt für Veränderungen seiner Lebenssituation mehr auszumachen vermag, entspricht der ausufernden Eloquenz Jimmys letztendlich kein das Dasein bewusst und perspektivisch entwerfendes Handeln mehr.

Konfrontiert mit der für ihn unlösbaren Aufgabe, innerhalb der abstrakten Verursachungsstrukturen seiner Lebenssituation ein greifbares Handlungsziel auszumachen, und folglich mit dem eigenen Unvermögen, gestaltend in sein Leben einzugreifen und die Zügel des Schicksals in die Hände zu nehmen, schlägt Jimmys ziel- und hilflos daherkommende Wut im Bühnengeschehen in Aggression gegen den konkreten Gegenüber um und prägt seine Unzufriedenheit solchermassen die Interaktion mit Cliff, Alison und Helena:<sup>24</sup>

CLIFF: [...] This has always been a battlefield, but I'm pretty certain that if I hadn't been here, everything would have been over between these two [Alison and Jimmy; M.R.] long ago. I've been a – a no-man's land between them. Sometimes, it's been still and peaceful, no incidents, and we've all been reasonably happy. But most of the time, it's simply a very narrow strip of plain hell. (61-62)

Diese ersetzen ihm in gegenständlicher Form den ungreifbaren sozialen Gegner, und hierauf lassen sich die das Drama prägenden verbalen wie spielerisch-körperlichen Auseinandersetzungen zwischen den Figuren zuvörderst zurückführen. Kann nun aber Cliffs Rolle im Verlauf der dramatischen Ereignisse mit dieser allgemeinen Ausprägung einer Ventil- und Stellvertreterfunktion hinreichend beschrieben werden, so kommt Alison und Helena noch weitergehende Bedeutung zu. Da es Jimmy an der Erkenntnis des seine Lebenssituation bedingenden Ursachengeflechts mangelt und er traditionelle Sozial- und Klassenstrukturen als verantwortlich für seine ihm wenig bejahenswert erscheinende existenzielle Lage zu erkennen glaubt, wendet er sich im Verlauf des Bühnengeschehens verschiedentlich gegen die beiden Frauenfiguren, da diese für ihn den vermeintlichen sozialen Gegner repräsentieren, den er in jenen von ihm abgelehnten Ordnungsprinzipien sieht. Und vor diesem Hintergrund betrachtet er dann (wie bereits erwähnt) Helena als „one of my natural enemies“ (33-34), und nur so erscheint Alisons folgende Darstellung ihrer gemeinsamen Vergangenheit sinnhaft nachvollziehbar: „They [Hugh and Jimmy; M.R.] both came to regard me as a sort of hostage from those sections of society they had declared war on“ (42).<sup>25</sup>

---

Looking Back: The Deconstruction of the Angry Young Man in *Look Back in Anger* and *Déjàvu*,” *Modern Drama*, XXXVII (1994), 521-529, 521-525.

<sup>23</sup> John Osborne, *Déjàvu* (London, 1991), 97.

<sup>24</sup> Vgl. Zapf, *Das Drama in der abstrakten Gesellschaft*, 69 und 72. Vgl. auch Oppel, „John Osborne: *Look Back in Anger*“, 327-328 sowie Goldstone, *Coping with Vulnerability*, 44.

<sup>25</sup> Hier ordnen sich auch Jimmys Äußerungen ein, in denen er auf Alisons Familie und Familienhintergrund Bezug nimmt und sie stellvertretend für deren soziale Stellung und die hiermit verbundenen Wertkonzeptionen betrachtet (vgl. beispielsweise 14-16).

Im Zuge der hier vorgenommenen Deutung von Jimmys Haltung zu den beiden Frauenfiguren Alison und Helena wie auch zu den soziokulturellen Bedingungen seiner Zeit sind nun allerdings zwei ergänzende Bemerkungen vonnöten. Zunächst sollte deutlich geworden sein, dass das von Jimmy entworfene Gesellschaftsbild problematisch ist und den spezifischen Bedingungen der Nachkriegsjahre wohl kaum gerecht werden kann. Betrachtet man die Attribute, die er unter anderem Alison zuschreibt und die in seinen Augen mit ihrer sozialen Herkunft und letztlich einer (vermeintlich durch sie repräsentierten) alten Ordnung assoziiert sind („They’re [Alison and Nigel; M.R.] what they sound like: sycophantic, phlegmatic and pusillanimous.“ [16]),<sup>26</sup> so wirken sie zumeist geradezu gegenteilig vereinfachend, stereotyp und insgesamt wenig aussagekräftig. Zugleich kommt es hier jedoch weniger darauf an, ob Jimmys Gesellschaftsskizze im Detail zutreffend ist oder ob sie die soziale Lebenswelt überhaupt zu erfassen vermag (was, wie gezeigt, begründet angezweifelt werden kann) und eher (den Sozialismusidealen in *The Wesker Trilogy* vergleichbar<sup>27</sup>) auf die *Funktion*, die seine Konzeptionen für ihn wie für die Konfliktlagen des Stücks in seiner Gesamtheit erfüllen. Und vor diesem Hintergrund kann man sich des Eindrucks nicht erwehren, als ob Jimmys Gesellschaftsbild eine Art letzte Orientierung darstellte, die ihm in einer zunehmend pluralisierten und unüberschaubaren Welt noch geblieben scheint. Steht damit indes eine kultursoziologische Perspektive auf die Figur Jimmys im Vordergrund, so ist diese im Kontext der spezifisch ausgeprägten Auseinandersetzung Jimmys mit den beiden weiblichen Figuren des Stücks durch eine psychologische Deutung zu ergänzen, denn letztlich lassen sich dessen misogynen Ausfälle<sup>28</sup> wohl nicht ausschließlich mit der soziokulturellen Stellvertreterfunktion Alisons und Helenas erklären. Diese Ausfälle können vielmehr (so scheint es) auf ein problematisches Frauenbild zurückgeführt werden, das aus seiner spezifischen Biographie und einem schwierigen Mutterbezug herrührt, der in Jimmys Psyche offenbar unauslöschliche Spuren hinterlassen hat:

For twelve months, I watched my father dying – when I was ten years old. [...] As for my mother, all she could think about was the fact that she had allied herself to a man who seemed to be on the wrong side of all things. [...] My mother looked after him without complaining, and that was about all. [...] But *I* was the only one who cared! (58-59)

Nur vor dem Hintergrund des hier skizzierten und tendenziell entemotionalisierten Mutterbezugs lässt sich Jimmys ersatzweise auf Mrs Tanner projizierte verklärende Zuneigung plausibel nachvollziehen, die sich in dieser Intensität weder durch ihre materielle Unterstützung Jimmys („Didn’t she start him off in this sweet-stall business?“ [66]) noch durch ihre von ihm geschätzte Zugehörigkeit zur *working class* („A Charwoman who married an actor, worked hard all her life.“

---

<sup>26</sup> Vgl. hierzu auch Oppel, „John Osborne: *Look Back in Anger*“, 331.

<sup>27</sup> Zu *The Wesker Trilogy*, vgl. Kapitel 6.2 meiner Arbeit.

<sup>28</sup> Vgl. hier beispielsweise 19-20 und 36.



[ibid.]) umfassend erschließt. Und vor diesem Hintergrund lässt sich auch nicht nur Jimmys Verhältnis zu Alison weiter dechiffrieren, die innerhalb der Beziehung der beiden eine Art Mutterfunktion zu erfüllen hat („You’re coming with me, aren’t you? [...] I need you ... to come with me.“ [64]), sondern überdies auch seine kindlich anmutende Enttäuschung über ihre von ihm wahrgenommene Emotionslosigkeit, die ihn an vergangene Muster zu erinnern scheint: „I’ve sat in this chair in the dark for hours. And, although she knows I’m feeling as I feel now, she’s turned over, and gone to sleep“ (60).<sup>29</sup>



Angeichts meines Erkenntnisinteresses, das sich auf das Verhältnis von soziokultureller Bedingtheit und individueller Gestaltungskompetenz richtet, wird im Folgenden allerdings wieder die soziokulturelle Perspektive auf das Stück und dessen Protagonisten Jimmy im Vordergrund stehen. Und wenn man dessen Unmut in diesem Kontext weitergehend betrachtet, dann werden **Ansätze von Problemlösungsstrategien** erkennbar, die über die fehlgeleitete Konfrontation mit den anderen Figuren im Stück hinausgehen, wobei allerdings auch diese Ansätze letztlich keinen Beitrag zur sinnvollen Gestaltung seines Lebens zu leisten vermögen, wodurch er einer gehaltvollen und perspektivisch ausgerichteten Lösung seiner existenziellen Problematik nicht näher kommt. Zunächst ist hier Jimmys „private morality“ (26) zu nennen, die sich als ein Bestreben charakterisieren lässt, den Verlust eines verbindlichen, kulturell vermittelten und als sinnvoll wahrgenommenen Deutungshorizontes des Daseins in der Moderne auf individueller Ebene zu kompensieren; oder wie es Wilhelm Schmid *Philosophie der Lebenskunst* formuliert: „Was die Moral auf heteronome Weise bewirkte, muss nun zum Gegenstand einer Selbstgesetzgebung werden.“<sup>30</sup> Unternimmt man allerdings den Versuch, Jimmys Moralkonzeptionen näher zu erfassen, so zeichnet sich schnell ab, dass es sich dabei einzig um ein vages Konglomerat an Vorstellungen handelt, die sich zu keinem einheitlichen Bild zusammenfügen wollen,<sup>31</sup> worauf

---

<sup>29</sup> Ansätze psychologischer Deutungen von Jimmys Frauenbild, Biographie und familiärer Problematik finden sich u.a. in Oppel, „John Osborne: *Look Back in Anger*,“ 330-331 und 334-336; Goldstone, *Coping with Vulnerability*, 41-42 und 48; Trussler, *The Plays of John Osborne*, 52; Taylor, *Anger and After*, 44 sowie in Manfred Beyer, „John Osborne: Traditionsstifter einer Dramaturgie des Zorns,“ *ZAA*, 42 (1994), 198-215, 202.

<sup>30</sup> Wilhelm Schmid, *Philosophie der Lebenskunst: Eine Grundlegung* (Frankfurt/M., 1998), 61. Vgl. hier auch eine vergleichbare und prägnante Problembeschreibung in John Osborne, *A Subject of Scandal and Concern* (London, 1972 [1964]): „If it is meaning you are looking for, then you must start collecting for yourself“ (46).

<sup>31</sup> Der folgende Katalog von Elementen der Moralvorstellungen Jimmys lässt Unschärfe und Inhomogenität des Gesamtgebildes erkennen: Treue („allegiances“ [40]) zu ehemaligen wie gegenwärtigen Begleitern des eigenen Lebensweges sowie zu eigenen Prinzipien (die dann allerdings ihrerseits völlig unscharf bleiben), die Verweigerung einer blinder Anpassung an soziokulturelle Bedingungen (ohne jedoch seinerseits tragfähige individuelle Alternativen bieten zu können) oder auch eine allgemeine Anspruchshaltung gegenüber sich selbst wie auch gegenüber Anderen (die sich allerdings lediglich in aggressiven Unmutsäußerungen kundtut aufgrund der fehlenden Implementierung seiner diffusen Ansprüche innerhalb der

schon Alisons unpräzise Beschreibung als „pretty free, of course, but [...] very harsh too“ (26) verweist. Und da sich im Stück darüber hinaus in keiner Weise erkennen lässt, dass aus Jimmys *private morality* eine fundamentale Orientierung seines Daseins erwachsen könnte („He doesn't know where he is, or where he's going.“ [96]), stellt sie sich letztlich als so hilfloses wie erfolgloses Streben nach ethischer Selbstgesetzgebung dar.<sup>32</sup>

Jimmys Versuch der Deutung seines Daseins ist implizit das Ansinnen eingeschrieben, das für die Moderne typische Defizit an stabilen Identitätsstrukturen, das sich für ihn aus seiner sozialen Mobilität und der hieraus resultierenden Herauslösung aus fester gesellschaftlicher Integration ergibt, mit einem verstärkten Streben nach individueller Selbstdefinition aufzufangen.<sup>33</sup> Dieses Bemühen wirkt allerdings nicht nur seltsam orientierungslos, sondern es findet auch keine Entsprechung in Form eines gestaltenden Handelns. Der Keim des Scheiterns ist dabei schon in den immanenten Voraussetzungen von Jimmys Ansatz angelegt, einem tendenziellen Absolutheitsanspruch hinsichtlich der Modellierung des eigenen Lebens, worauf exemplarisch seine diversen und in ihrer Gesamtheit inhomogenen Tätigkeiten im Arbeitsleben hinweisen, welche eine konsequente Verweigerungshaltung gegenüber kulturell vorgezeichneten Lebens- und Berufswegen implizieren, die sich als Folge seines Bildungshintergrundes vor ihm eröffnen. Statt also den Versuch zu unternehmen, sich innerhalb eines Rahmens präexistenter soziokultureller Strukturen Freiräume zu verschaffen und den Prozess der Lebensgestaltung als vom je Einzelnen zu erbringende Vermittlungsleistung von heteronomen Einflüssen und autonomem Streben zu betrachten, ist Jimmys Haltung geprägt von einer weitreichenden Ablehnung soziokultureller Prägungen, die er als inakzeptable Fremdbestimmung wahrnimmt, denen er aber letztlich doch nicht zu entkommen vermag, wodurch er sich indes hoffnungslos in Widersprüchlichkeiten verstrickt, aus denen es für ihn keinen Ausweg zu geben scheint.

Schließlich zielt Jimmys Handeln und Verhalten darauf ab, der Überlagerung des Privaten durch das Öffentliche, als welche sich die Abstraktheit der soziokulturellen Bedingungen

---

gesellschaftlichen Lebenswelt). Schließlich finden sich in Jimmys Vorstellungen Anklänge an einen Wertekanon alter Ordnung („He's just an old Puritan at heart.“ [28]); zugleich lassen sie sich aber in ihrer Gesamtheit auch hierauf nicht zurückführen, was nicht zuletzt aufgrund des Umstandes unmöglich scheint, dass sich Jimmy mit dieser alten Ordnung und ihren Wertvorstellungen nicht zu identifizieren vermag. Simon Trusslers unspezifische Bemerkung, wonach Jimmys Moralvorstellungen der Ausdruck eines Puritanismus‘ des Sozialen beziehungsweise der *working class* seien (vgl. *The Plays of John Osborne*, 43 und 52), offenbart stellvertretend die Schwierigkeiten, die sich mit dem Versuch verbinden, dessen Vorstellungen zusammenhängend zu beschreiben.

<sup>32</sup> Zugleich erscheint Jimmys *private morality* angesichts seiner misogynen Äußerungen auch kaum sensibilisiert bezüglich der *gender*-Dimension. Das wiederum vermag zwar den Impetus von Jimmys gesellschaftlich-existenziellem Unmut nicht ernsthaft zu beeinträchtigen, offenbart jedoch eine gewisse Selbstbezogenheit in der Wahrnehmung soziokultureller wie individueller Problemlagen (vgl. hierzu auch Bhatia, „Anger, Nostalgia, and the End of Empire,“ 397-398). Zum Unvermögen Jimmys, dem Geltungsverlust traditioneller Sinnstrukturen individuelle Deutungsmuster entgegenzusetzen, vgl. auch Oppel, „John Osborne: *Look Back in Anger*,“ 332-333. Vgl. hierzu (wenngleich mit tendenziell gegenteiliger Schlussfolgerung) auch Quigley, „The Personal, the Political, and the Postmodern,“ 50-53.

<sup>33</sup> Vgl. hierzu auch Zapf, *Das Drama in der abstrakten Gesellschaft*, 69-70.

menschlichen Lebens in *Look Back in Anger* manifestiert, durch eine von ihm geleistete Verbindung beider Bereiche zu begegnen, ein Unterfangen, das allerdings erfolglos bleiben muss, und das aufgrund der spezifischen kognitiven Erkenntnisdefizite seiner Haltung, die eine derartige individuelle Vermittlungsleistung unmöglich machen. Ausgangspunkt ist hierbei der Widerspruch zwischen dem existenziellen Verlangen nach sinnhafter sozialer Integriertheit des Einzelnen einerseits und der Indifferenz der soziokulturellen Bedingungen gegenüber diesem Verlangen andererseits. Das aber lässt Jimmy fortwährend Bezug nehmen auf die gesellschaftliche Sphäre, und das im Versuch, diese nun in Eigenleistung mit seinem Leben zu vermitteln, um solchermaßen schließlich existenzielle Bedingungen zu schaffen, die sowohl dem menschlichen Grundbedürfnis als auch den Voraussetzungen der Moderne Rechnung tragen.<sup>34</sup> Da er jedoch nicht nur den Umstand erkennt, dass die Art und Weise, mit der er auf die soziokulturelle Dimension Bezug nimmt, gerade erst zum Dasein der Bühnenfiguren in *Look Back in Anger* prägenden Überlagerungsphänomen innerhalb des Privaten führt, sondern er zugleich die spezifische Form, welche die soziokulturellen Bedingungen annehmen, radikal ablehnt, verfestigt er letztlich nurmehr die Unvereinbarkeit beider Bereiche. Deutlich wird hier folglich Jimmys fehlende Akzeptanz präexistenter soziokultureller Strukturen und Prozesse, mit denen sich das menschliche Subjekt im Versuch der Lebensgestaltung zu arrangieren hat und innerhalb derer es überhaupt erst zur individuellen Gestaltung in der Lage ist. Jimmys mangelnde Einsicht in die solchermaßen beschriebenen Zusammenhänge lässt die von ihm zunächst angestrebte Vereinbarung verschiedener Lebensbereiche indes letztlich undurchführbar werden.

Eng verbunden mit diesem Versuch der Auflösung des Überlagerungsphänomens ist Jimmys Streben nach Bewahrung oder Wiederherstellung einer Intensität des eigenen Daseins wie auch des Verhältnisses zu Alison,<sup>35</sup> und das gegenüber jenen bereits angesprochenen emotionalisierenden Tendenzen der modernen Subjektkultur, die das Leben des Einzelnen (und hier nicht zuletzt auch das Innenleben Alisons) zu überformen drohen:<sup>36</sup>

---

<sup>34</sup> Zu Jimmys Problem, verschiedene Lebensbereiche zu vereinbaren, vgl. *ibid.*, 76-77; Quigley, „The Personal, the Political, and the Postmodern“ sowie Goldstone, *Coping with Vulnerability*, 48.

<sup>35</sup> Vgl. hierzu auch Quigley, „The Personal, the Political, and the Postmodern,” 49 sowie Goldstone, *Coping with Vulnerability*, 47.

<sup>36</sup> Den Vorwurf fehlender Lebensintensität und mangelnden Engagements, den Jimmy in diesem Zusammenhang mehrfach an Alison richtet und der sich exemplarisch manifestiert in Aussagen wie „this monument to non-attachment“ (16) und „Lady Pusillanimous“ (17), führt er allerdings eher auf ihren Sozialisationshintergrund in der oberen Mittelschicht zurück, der eine derart kühle Distanziertheit mit sich bringe. Auch wenn (wie herausgearbeitet) Jimmys gesellschaftsbezogene Aussagen im Stück mit der nötigen Vorsicht zu bewerten sind, so gewinnen sie an dieser Stelle eine gewisse Plausibilität durch Colonel Redferns Selbstbezug im Sinne einer Haltung des „sitting on the fence“ (68), welche Jimmy als ein negatives Charaktermerkmal Alisons betrachtet und mit welcher der Colonel das familiäre Umfeld charakterisiert, dem Alison entstammt. Des Weiteren wird für den Rezipienten unabhängig von Jimmys schichtbezogenen Zuschreibungen eine Zurückhaltung Alisons in der Interaktion sowie eine gewisse Kühle ihres Lebensbezuges erkennbar, wobei dies allerdings auch zu einem nicht unbeträchtlichen Teil Jimmys Verhalten im Verlauf des Stückes geschuldet sein dürfte beziehungsweise durch dieses sicherlich befördert wird. Nur im Kontext des Vorwurfs mangelnder Lebensintensität lässt sich im Übrigen wohl auch Jimmys Hoffnung nachvollziehen, ein Kind möge ihr sterben, um so mit Leid und Tod als elementaren und unmittel-

Oh heavens, how I long for a little ordinary human enthusiasm. Just enthusiasm – that’s all. I want to hear a warm, thrilling voice cry out Hallelujah! [...] Hallelujah! I’m alive! [...] Let’s pretend that we’re human beings, and that we’re actually alive. Just for a while. What do you say? Let’s pretend we’re human. [...] Oh, brother, it’s such a long time since I was with anyone who got enthusiastic about anything. (8-9)

Dieses Bestreben stößt sich nun jedoch einerseits an der von Jimmy implementierten Überlagerung seiner Beziehung zu Alison durch externe Einflüsse (womit eine Marginalisierung des Affektiven einhergeht) sowie an den angesprochenen Bedingungen der Moderne, die (wie sich insbesondere anhand von Alison zeigt) nicht zuletzt „im nach-bürgerlichen Ehemodell [...] das Element der romantischen Emotionsgemeinschaft“<sup>37</sup> tendenziell entwerten, wodurch indes ein so unbelastetes wie intensiv-lebensbejahendes Verhältnis beider ausgesprochen erschwert wird. Und es verfestigt andererseits und erneut die Trennung von privatem Lebensbereich und soziokultureller Sphäre, indem es sich hier nun gänzlich auf den persönlichen Bereich beschränkt und solchermäßen keine Perspektive der Vermittlung soziokultureller Strukturen und Prozesse mit dem individuellen Dasein eröffnet.

All den beschriebenen Strategien Jimmys ist ein Charakteristikum gemein: Ein energischer und umfassender Handlungsanspruch, der sich sowohl auf den Entwurf eines individuellen Deutungshorizontes als auch auf die Ausformung des eigenen Daseins und schließlich auch auf die Vermittlung verschiedener Lebensbereiche richtet und der die selbstmächtige Gestaltbarkeit der persönlichen Existenz sowie die handlungsmächtige Verfügbarkeit der diese (mit-)bedingenden soziokulturellen Strukturen und Prozesse unterstellt. Jimmys Grundhaltung wirkt jedoch unzeitgemäß („He was born out of his time.“ [96]), indem sie sich dergestalt am neuzeitlichen Modell des autonomen Subjekts orientiert,<sup>38</sup> das den Bedingungen einer abstrakten Moderne, in welcher viele lebensbestimmende soziokulturelle Gegebenheiten dem menschlichen Zugriff nur noch bedingt zugänglich sind, indes in keiner Weise gerecht zu werden vermag: „There’s no place for people like that any longer – in sex, or politics, or anything“ (ibid.).<sup>39</sup> Anders formuliert, legt Jimmy ein neuzeitliches Handlungsmodell zugrunde, wo eine (post-)moderne Konzeption angebracht wäre, die zwischen dem autonomen Anspruch des Einzelnen und den heteronomen Einflüssen, die auf ihn einwirken, vermittelt. Jimmys kompromissloser („uncompro-

---

baren Erfahrungen menschlichen Lebens konfrontiert zu werden: „If only something – something would happen to you, and wake you out of your beauty sleep! [...] If you could have a child, and it would die. [...] I wonder if you might even become a recognizable human being yourself. But I doubt it“ (36). Ähnlich äußert er sich schließlich auch gegenüber Helena: „Anyone who’s never watched somebody die is suffering from a pretty bad case of virginity“ (58).

<sup>37</sup> Reckwitz, *Das hybride Subjekt*, 366. Vgl. zu diesem Entwertungsvorgang insgesamt ibid.

<sup>38</sup> Helena spricht in diesem Kontext davon, er fühle sich „in the middle of the French Revolution“ (96), einer Zeit also, in welcher der gesellschaftliche Gegner (scheinbar) konkret identifizierbar war und sich soziale Umstände veränderndem und gestaltendem menschlichen Handeln (vermeintlich) zugänglicher zeigten.

<sup>39</sup> Vgl. Zapf, *Das Drama in der abstrakten Gesellschaft*, 70-71.

missing“ [42]) und umfassender Haltung der Sinnstiftung, der Selbstgestaltung und des Handelns ist dementsprechend durch ihre inneren Voraussetzungen das Scheitern von vornherein eingeschrieben, da sie den menschlichen Existenzbedingungen in der Moderne nicht angemessen begegnet.<sup>40</sup> Sie bietet insbesondere keine das Dasein sinnvoll und zielgerichtet formende Perspektive, sondern entwickelt aufgrund ihrer unreflektierten und ziellosen Energie („And it won’t be recollected in tranquillity. [...] It’ll be recollected in fire, and blood.” [54]) letztlich eine eher zerstörerische Wirkung, was von Jimmy in anderem Zusammenhang folgendermaßen treffend beschrieben wird: „We just burn everything up“ (5).



Angesichts dessen erweist sich das **Ende von *Look Back in Anger*** aber als konsequentes Ergebnis der Ereignisse im Verlauf des Stückes und der perspektivlosen Haltung Jimmys. Zwar kann in Anbetracht der Regression Jimmys und Alisons auf die Ebene der „bears“ und „squirrels“ (103) sicherlich nicht von einer Lösung ihren Problemlagen gesprochen werden, mit denen sie sich konfrontiert sehen, stellt diese spielerisch-kindliche Ebene der beiden doch eher eine Flucht vor den lebensweltlichen Herausforderungen ihrer Existenz und vor den (von ihnen als solche empfundenen) Bedrohungen durch die Außenwelt dar:

It was the one way of escaping from everything. [...] A silly symphony for people who couldn’t bear the pain of being human beings any longer. (46)

There are cruel steel traps lying about everywhere, just waiting for rather mad, slightly satanic, and very timid little animals. (103)

Ein bewusster Lebensvollzug in Auseinandersetzung mit den soziokulturellen Bedingungen menschlichen Daseins unserer Zeit lässt sich mithin in ihrem Ansatz wohl schwerlich ausmachen: „They were all love, and no brains“ (46).<sup>41</sup> Zugleich scheint ihnen allerdings ein anderer Ausweg vor dem Hintergrund ihrer je eigenen Voraussetzungen kaum möglich. Jimmy zeigt sich hierzu nicht in der Lage zuvörderst aufgrund seiner kognitiven Defizite; er vermag die seiner Situation zugrunde liegenden soziokulturellen Probleme höchstens begrenzt zu erkennen und sie angesichts der Absolutheitsprämisse, die seiner Vorgehensweise eingeschrieben ist, auch nicht im Sinne einer individuellen Vermittlungsleistung zu lösen. Da er sich dennoch an ihnen reibt und ein ausgeprägtes inneres Unbehagen verspürt, das er gleichwohl nur undeutlich zu identifizieren imstande ist, bleibt ihm letztlich nur deren zumindest temporäre Ausblendung aus dem eng umgrenzten Lebensbereich des Privaten. Alison wiederum scheint nicht bereit zu einer anderen Lösung; ihre distanzierte und passive Haltung, die sich im Verlauf des Stückes abzeichnet, lässt sie eher danach streben, externe Einflüsse auszugrenzen, statt sich ihnen mit all ihren

---

<sup>40</sup> Zu einer ähnlichen Schlussfolgerung kommt auch die Studie Zapfs (vgl. *ibid.*, 73).

<sup>41</sup> Vgl. hierzu auch *ibid.*, 77-78.

Problemen zuzuwenden, und das im Versuch, sie mit dem eigenen Dasein zu vermitteln.<sup>42</sup> Da sich diese beiden Figuren somit aber keine Perspektive der Vereinbarung von privater und öffentlicher Dimension eröffnen, bleibt ihnen am Ende nur der Rückzug in ihren „cosy zoo for two“ (46), das heißt der Rückzug auf eine kindliche Ebene des Privaten unter (versuchsweiser) Ausblendung der öffentlichen Sphäre: „We’ll be together in our bear’s cave, and our squirrel’s drey, and we’ll live on honey, and nuts“ (102).<sup>43</sup> Dass hier kein tragfähiger und perspektivisch auf die Zukunft hin ausgerichteter Lebensentwurf unter Einbezug der soziokulturellen Bedingungen der Moderne angelegt ist (denen die beiden gleichwohl verhaftet bleiben, woraus sich ihr scheinbar auswegloses Dilemma allererst ergibt), macht das Verhalten Alisons und Jimmys eingedenk der Unfähigkeit, die gesellschaftlich hervorgerufenen Probleme zu lösen sowie eingedenk der hieraus resultierenden existenziellen wie emotionalen Verzweiflung nicht weniger nachvollziehbar – und das wiederum lässt das Ende zu einem gelungenen und gut mit der Lebenssituation der Figuren wie auch mit der Gesamtproblematik des Stückes integrierten Schlusspunkt werden.<sup>44</sup> Ist es doch einerseits sinnfälliger Niederschlag des Unvermögens Jimmys und Alisons, unter den ihnen eigenen Voraussetzungen die vom Einzelnen in der Moderne erwartete Integrations- und Selbstgestaltungsleistung zu erbringen. Und andererseits vergegenwärtigt das Drama und der sein Ende bildende Rückzug vor dem Hintergrund der immerfort drohenden Überlagerung des Zusammenlebens der beiden in ungeheurer Eindringlichkeit und Lebensnähe ihre Not und ihren Versuch, trotz dieser Problematik und innerhalb einer versachlichten modernen Welt<sup>45</sup> eine Intensität und Unmittelbarkeit im zwischenmenschlichen Verhältnis zu

---

<sup>42</sup> Auch am Ende, als sie sich von ihrer distanzierten Haltung löst („I was wrong, I was wrong! I don’t want to be neutral, I don’t want to be a saint. I want to be a lost cause. I want to be corrupt and futile!“ [101]), lässt sie keine Ansätze erkennen, beide Bereiche zu integrieren, sondern eher die Tendenz zum Rückzug in den privaten Bereich, wenngleich möglicherweise unter größerer Intensität ihrer Lebensführung. Zugleich bleibt fraglich, inwieweit das zukünftige Zusammenleben Jimmys und Alisons hierdurch getragen werden kann. Vgl. hierzu auch Zapf, *Das Drama in der abstrakten Gesellschaft*, 78-79.

<sup>43</sup> Vgl. hierzu auch *ibid.*, 77-79.

<sup>44</sup> Hier ist auch kurz auf den Rückzug Helenas einzugehen, der die Voraussetzung für ein zukünftiges Zusammenleben Alisons und Jimmys bildet, der aber (anders als in der Arbeit Trusslers unterstellt; vgl. *The Plays of John Osborne*, 49-50) mehr ist als nur ein ungenügend motivierter dramatischer Kunstgriff. Dieser Rückzug und die von ihr angeführten Gründe (vgl. 94-97 und 99) erscheinen durchaus nicht unplausibel vor dem Hintergrund der vorausgegangenen persönlichen Begegnung Helenas und Alisons, in welcher Erstere mit verinnerlichten Wertvorstellungen konfrontiert zu werden scheint, denen sie wohl nur temporär zu entkommen vermochte, die aber eine weitere enge Beziehung zu Jimmy unmöglich machen (zu Letzterem, vgl. Goldstone, *Coping with Vulnerability*, 48-49). Ihre moralischen Codeoppositionen („right and wrong“ [95], „good and evil“ [96]) wirken freilich der Komplexität menschlichen Daseins unter den Bedingungen der Moderne nicht angemessen und werden von Jimmy zudem (ähnlich wie zuvor unter Bezug auf Alison) mit der fehlenden Bereitschaft gleichgesetzt, sich auf das Leben in all seinen Facetten einzulassen: „They all want to escape from the pain of being alive. And, most of all, from love. [...] It’s no good trying to fool yourself about love. You can’t fall into it like a soft job, without dirtying up your hands. [...] And if you can’t bear the thought [...] of messing up your nice, clean soul [...] you’d better give up the whole idea of life, and become a saint. [...] Because you’ll never make it as a human being“ (100). Zum hier verwendeten fundamentalen Konzept des *Codes*, vgl. Reckwitz, *Das hybride Subjekt*, 35-39.

<sup>45</sup> Zum Aspekt der Versachlichung innerhalb der modernen Kultur, der im Übrigen eng mit der Tendenz zur Entemotionalisierung zusammenhängt, vgl. Reckwitz, *Das hybride Subjekt*, u.a. 288, 338-341 und 416-419.

erlangen oder zu bewahren: „We could become little furry creatures with little furry brains. Full of dumb, uncomplicated affection for each other“ (46). Das aber mag ihnen indes nur gelingen unter Marginalisierung externer Einflussfaktoren, die ihre Beziehung beständig zu zerstören drohen: „It’s just all we seem to have left. Or had left. Even bears and squirrels seem to have gone their own ways now“ (ibid.). Dementsprechend ist das Ende von *Look Back in Anger* in seiner perspektivlosen Flucht vor den Herausforderungen der sozialen Lebenswelt in eine rein emotionale Zwischenmenschlichkeit jedoch gelungener Ausdruck der überfordernden Verzweiflung, die den Einzelnen eingedenk der Probleme menschlichen Lebens unter den Bedingungen der Moderne des Öfteren zu überfallen droht.<sup>46</sup>

Als Voraussetzung einer Lösung ihrer existenziellen Problematik durch Jimmy und Alison kristallisiert sich somit die Notwendigkeit der Schaffung einer individuellen Lebenshaltung heraus, die der Überlagerung des persönlichen Daseins durch externe Einflüsse eine durch den Einzelnen affirmierbare Integration beider Bereiche mit je eigenem Gewicht entgegensetzt. Das wiederum schließt eine zeitweilige bewusste Trennung von gesellschaftlicher Umwelt und privater Sphäre nicht aus, sondern fordert sie im Gegenteil sogar ein, um das Verhältnis zum Gegenüber als ein *persönlich-zwischenmenschliches* Verhältnis überhaupt erst zu ermöglichen, ein Verhältnis, das sich zwar den prägenden Rahmenbedingungen der dominanten kulturellen Ordnung nicht entziehen kann, das auf diesem Wege aber zumindest temporär von äußeren Stressoren befreit zu werden vermag. Ebenso wenig aber, wie die Vereinbarung beider Lebensbereiche unter dem Primat einer Absolutheitsprämisse vonstattengehen kann, darf die temporäre Ausblendung der öffentlichen Sphäre als Rückzug auf eine kindliche Ebene erfolgen; vielmehr geht es darum, den bewussten und (für-)sorgenden Blick verstärkt auf das eigene Leben und die zwischenmenschliche Beziehung zu richten, um solchermaßen im Privaten eine affektiv-intensive wie insgesamt gehaltvolle Existenz zu gestalten. Dies aber bedingt ein deutlich ausgeprägteres Reflexions- und Selbstreflexionsvermögen vor allem Jimmys. Da für ihn (anders als für Sarah in *The Wesker Trilogy*) aufgrund seines unbändigen und kaum zu unterdrückenden Unbehagens ein intuitiver Weg durch die verschlungenen Pfade seines Lebens nicht gangbar scheint, ist ihm ein Dasein im Einklang mit inneren Bedürfnissen wie auch mit dem konkreten Gegenüber (ähnlich wie den drei Brüdern in *In Celebration*) nur möglich unter bewusstem Umgang mit den Problemkonstellationen, die seiner schwierigen Lage im Schnittpunkt von individueller Existenz und so-

---

<sup>46</sup> Zur Interpretation des Endes von *Look Back in Anger* als perspektivloser Flucht Alisons und Jimmys vor den Herausforderungen der sozialen Lebenswelt, vgl. auch Oppel, „John Osborne: *Look Back in Anger*“, 329 und 333; Taylor, *Anger and After*, 43 sowie Dixon, „Still Looking Back“, 528. Zu Ansätzen, die demgegenüber in ihrem Rückzug (unplausiblerweise) eher zukunftsgerichtetes Potenzial sehen, vgl. Quigley, „The Personal, the Political, and the Postmodern“, 50-54 sowie Dietrich Peinert, „‘Bear’ und ‘Squirrel’ in John Osbornes *Look Back in Anger*“, *LWU*, 1 (1968), 117-122, 119-121. Ambivalent (aber tendenziell als eher perspektivlos) bewertet wird das Ende in Trussler, *The Plays of John Osborne*, 44-45, 51-55 und 222. Schwache Interpretationen des Spiels der beiden und des Endes von *Look Back in Anger* liefern Goldstone, *Coping with Vulnerability*, 51-52 sowie Bierhaus, „No World of Its Own“, 50-51.

ziokulturellen Bedingungen zugrunde liegen.<sup>47</sup> Das zutage tretende defizitäre Bewusstsein Jimmys im Hinblick auf soziokulturelle Strukturen sowie der Auswirkungen dieser Strukturen auf das Individuum und seine Beziehungen zu Anderen lässt eine sowohl die soziale Umwelt integrierende als auch im privaten Bereich gehaltvolle Lebensperspektive und folglich eine auch nur ansatzweise erfüllte und erfüllende Existenz unter den Bedingungen der Moderne allerdings kaum zu.<sup>48</sup> Dementsprechend deutet am Ende von *Look Back in Anger* aber auch nichts darauf hin, dass sich Jimmys Verärgerung und die daraus entstehenden Unmutsäußerungen auf Dauer gelegt hätten. Vielmehr scheint das Stück (als ästhetisch überformter *slice of life*) dahingehend zyklisch angelegt, dass auf Phasen des Wütens Jimmys Phasen der Versöhnung mit Alison in Form der Regression auf ein persönlich-kindliches Niveau folgen, und das völlig unabhängig von der auf der Ebene des *plots* zeitweilig schwierigen Interaktionsbeziehung mit Helena. Darauf deutet insbesondere der Vergleich der Schlussequenz des Dramas mit einer parallel angelegten Passage des ersten Aktes hin, in der sich Jimmys Aggression schon einmal im Spiel der beiden aufgelöst hat (32), nur um kurz darauf erneut auszubrechen.<sup>49</sup>



Wie in meinen vorausgegangenen Überlegungen implizit deutlich wurde, lässt sich *Look Back in Anger* die Schwierigkeiten, die dem Einzelnen in seinen Bemühungen um Selbstkonstituierung angesichts moderner und abstrakter Sozialstrukturen erwachsen, nicht nur zum Gegenstand werden, sondern diese finden darüber hinaus ihren Niederschlag auch in der Gestalt des Stückes. In seiner neuen Gesellschaftsnähe greift es soziokulturelle Problemlagen auf, mit denen sich der Mensch in der Moderne konfrontiert sieht, und es hinterfragt anhand der Figur Jimmy Porters den Anspruch des Individuums auf autonome Formgebung des eigenen Lebens nicht nur thematisch, sondern bis in seine innerste Struktur hinein. Das wiederum gelingt ihm, indem es (wie dargestellt) die sich im Inhalt des Werkes manifestierenden soziokulturellen Herausforderungen des menschlichen Handlungs- und Gestaltungsanspruches auch in seiner Form implementiert, wodurch es sich jedoch nicht mehr dem neuzeitlichen Dramenmodell und dessen autonomer

---

<sup>47</sup> Vgl. hierzu auch Kapitel 6.2 und 6.3 meiner Arbeit. Im Unterschied zu Jimmy lehnt Cliff die spezifische Form seines Lebens, die es unter den Bedingungen der Moderne annimmt, nicht derart radikal ab. Ihm scheint es eher zu gelingen, sich gelassen mit dem gegenwärtigen Dasein zu arrangieren, obgleich auch er sich keine individuell sinnvolle Perspektive zu eröffnen vermag: „CLIFF: [...] I've just thought of trying somewhere different. The sweet-stall's all right, but I think I'd like to try something else. [...] JIMMY: Any idea what you're going to do? CLIFF: Not much" (88).

<sup>48</sup> Vgl. hierzu auch Quigley, „The Personal, the Political, and the Postmodern“ und den dortigen Hinweis darauf, dass anhand der Figur Jimmy Porters eher Problemlagen und weniger Lösungswege aufgezeigt werden (vgl. 41-42 und 58). Zu Jimmys Unvermögen, seinem Leben im privaten Bereich Substanz zu verleihen, vgl. Zapf, *Das Drama in der abstrakten Gesellschaft*, 73.

<sup>49</sup> Vgl. hierzu auch Oppel, „John Osborne: *Look Back in Anger*“, 329. Somit ist der These Zapfs zu widersprechen, wonach die Energie Jimmys am Ende des Stückes erschöpft sei (vgl. *Das Drama in der abstrakten Gesellschaft*, 79-80).



Subjektkonzeption verpflichtet sieht, sondern vielmehr aus der Interaktion von nur noch begrenzt handlungs- und selbstmächtigen Figuren entsteht. Damit aber lässt es **Form und Inhalt** schließlich in einer neuen Einträchtigkeit zusammenwirken, welche die dramenästhetischen Spannungen, die von der Jahrhundertwende noch bis in die Nachkriegszeit ihre Wirkung entfalteten, zu beseitigen vermochte, und das inmitten gesellschaftlicher Aktualität, womit es das Dramatische indes aus dem künstlerischen Niemandsland der *drawing room comedy* zu retten verstand. Die kunstvolle Kompositionsweise des Stückes wiederum, nämlich die Transposition der soziokulturellen Herausforderungen und Bedingungen menschlichen Daseins in unserer Zeit auf die Ebene der konkreten figuralen Existenz und die hierdurch bewirkte lebensnahe und eindrückliche Darstellung des Einwirkens dieser Herausforderungen und Bedingungen auf den je Einzelnen und dessen Beziehungen zu Anderen, ein Einwirken, das ihn immer wieder aufs Neue in die Untiefen menschlicher Existenz und zwischenmenschlichen Zusammenlebens blicken lässt, macht *Look Back in Anger* sicherlich zu einem Höhepunkt dramatischen Schaffens im 20. Jahrhundert.

Jimmys verzweifelte Unmutsäußerungen erweisen sich vor dem Hintergrund der vorausgegangenen Überlegungen mithin als sinnfälliger Ausdruck der Hinterfragung menschlicher Handlungs- und Gestaltungsmacht, die sich aus dem Widerhall moderner Existenzbedingungen im Drama auf inhaltlicher Ebene ergibt, und sie sind solchermaßen die formale Manifestation seines Unvermögens, eine Antwort auf sein inneres Unbehagen zu finden und einen individuell sinnvollen, bejahenswerten und tragfähigen Lebensentwurf zu skizzieren. Darüber hinaus verweisen sie letztlich auf einen psychisch codierten Subtext, welcher der Struktur des Werkes elementar zugrunde liegt und welcher auf einen problematischen Mutterbezug sowie insbesondere auf hochkomplexe soziokulturelle Bedingungen rückführbar scheint.<sup>50</sup> Und auch das Ende des

---

<sup>50</sup> Auch die Vagheit in Jimmys Aussagen (vgl. Demastes, „Osborne on the Fault Line,“ 65-66 sowie auch Taylor, *Anger and After*, 45) ist im Übrigen formale Entsprechung einer nur unzureichenden Erkenntnis der sich im Inhalt des Stückes manifestierenden Problemlagen. Der hier angesprochene Einklang von Struktur und Thematik wird in der Studie Hubert Zapfs über das Konzept der *abstrakten Gesellschaft* hergeleitet. Diese Studie sieht die dramatische Dynamik, die traditionell aus der Interaktion handlungsmächtig konzipierter Figuren erwächst und die sich in *Look Back in Anger* im Gegensatz dazu aus Jimmys Auseinandersetzung mit einer abstrakten Sekundärwelt ergibt, immer in Gefahr dadurch, dass dessen Handlungsanspruch in der Konfrontation mit eben dieser sekundären Ebene zu scheitern droht, wodurch aber das Dramatische an sein Ende gelänge. Auch aus dieser Perspektive ist die Form des Stückes somit adäquater Ausdruck des Inhalts (vgl. hierzu Zapf, *Das Drama in der abstrakten Gesellschaft*, 79-81 sowie auch 63-65 und 71-73). Zugleich muss an dieser Stelle jedoch nochmals darauf verwiesen werden, dass Jimmys Energie am Ende des Stückes (nicht zuletzt angesichts seines ihn treibenden existenziellen Bedürfnisses nach Sinn, Integration und handelnder Gestaltung des eigenen Daseins) wohl nur temporär zum Erliegen gekommen sein dürfte, wodurch die hier beschriebene Dynamik das Dramatische wohl durchaus zu tragen vermag. Aus dieser Dynamik folgt allerdings fast zwingend eine gewisse Dominanz Jimmys im Verlauf des Geschehens, ohne jedoch (wie eingangs erwähnt) das Stück aus der Balance geraten zu lassen. Zur Reduzierung eines traditionellen, aus der Interaktion gleichgewichtiger Figuren hervorgehenden dramatischen Konflikts in *Look Back in Anger*, vgl. auch Taylor, *Anger and After*, 45, 56 und 60. Zur Übereinstimmung von Form und Inhalt, vgl. auch Trussler, *The Plays of John Osborne*, 54. Vgl. demgegenüber allerdings (wenig überzeugend) Oppel, „John Osborne: *Look Back in Anger*,“ 336.

Stückes steht schließlich unter dem Eindruck der damit umschriebenen Problemkonstellationen, hält es doch die durch *Look Back in Anger* für das *New English Drama* vorgezeichnete Konvergenz von Form und Inhalt durch, indem es die Versöhnung Alisons und Jimmys nicht als *happy ending* im Sinne eines am neuzeitlichen Dramenmodell orientierten *plots* gestaltet, das heißt herbeigeführt durch eine unplausible Auflösung von komplexen inhaltlichen Problemlagen durch formal (vermeintlich) handlungsmächtige Figuren; es stellt vielmehr die Frage nach der zukünftigen Lebensperspektive der beiden innerhalb der soziokulturellen Bedingungen der Moderne, ohne hier aber eine umfassende Antwort in der Tradition neuzeitlicher Vorstellungen zu geben. Demgemäß betont *Look Back in Anger* aber eher die Probleme des Einzelnen, sein Leben unter den Bedingungen der Moderne zu gestalten und sinnvoll auf die Zukunft hin auszurichten. Gleichwohl bewegt sich das Werk jedoch innerhalb der Voraussetzungen des Handlungsmodells des britischen Gegenwartsdramas, da es individuelle Gestaltungsmöglichkeiten keinesfalls negiert, es diese allerdings einbindet in den Kontext soziokultureller Bedingtheit, wodurch Jimmys absoluter Anspruch des Handelns indes schon im Ansatz zum Scheitern verurteilt ist. Vor allem *ex negativo* lässt sich in *Look Back in Anger* somit eine Perspektive der Identitätskonstituierung und der Gestaltung des eigenen Lebens erkennen, die folgendermaßen beschrieben werden kann: Nur wenn der Mensch bereit ist zu akzeptieren, dass er von äußeren Faktoren mitbestimmt wird und letztlich lediglich begrenzt über sein Dasein zu bestimmen vermag, eröffnet sich ihm eine Perspektive, dieses Dasein innerhalb bestimmter Rahmenbedingungen als ein affirmiertes Sosein sinnvoll gestaltend auf die Zukunft hin auszurichten. In diesem Kontext betont das Stück dabei einerseits die Notwendigkeit der Arbeit des Ich an sich selbst, um so überhaupt erst ein bejahenswertes Selbstverhältnis zu ermöglichen, das nicht zuletzt vergangene Erfahrungen (in Jimmys Fall, Erfahrungen in seiner Kindheit) als integralen Bestandteil einer sinnhaften Selbstinterpretation anzuerkennen imstande ist. Und es betont andererseits die Bedeutung von (Selbst-)Reflexion im Schnittpunkt von individuellem Leben und soziokultureller Bedingtheit als einer entscheidenden Voraussetzung für ein gehaltvolles Dasein, allerdings *ohne* das menschliche Leben hierin völlig aufzulösen und somit das Eigengewicht affektiv-existenzieller Intensität zu vernachlässigen. Da den Figuren angesichts ihrer im Verlauf meiner Überlegungen herausgearbeiteten Defizite nun aber keine auch nur ansatzweise selbstbestimmte und als sinnvoll wahrgenommene Gestaltung des Lebens gelingen will und das Ende folgerichtig keine Perspektive eines tragfähigen Lebensentwurfes erkennen lässt, wirft *Look Back in Anger* nicht nur (wie der Titel zunächst nahelegen mag) einen unwilligen Blick zurück auf die Vergangenheit, sondern zugleich auch einen sorgenvollen Blick auf eine unsichere Zukunft,<sup>51</sup> die sich düster am Horizont der Bühnenfiguren abzuzeichnen beginnt.

---

<sup>51</sup> Vgl. demgegenüber Steven H. Gale, „John Osborne: Look Forward in Fear,“ in: Hedwig Bock und Albert Wertheim (Hgg.), *Essays on Contemporary British Drama* (München, 1981), 5-29, 28, wo diese Dimension tendenziell übersehen wird.

## 6.2 Arnold Weskers *The Wesker Trilogy*: Zum Zusammenhang von soziopolitischer Problematik und menschlicher Identitätskonstituierung

---

It is possible to have lived and fought and  
still not to have known what it was all about.

But to have lived and not fought at all  
[...] this to me is so desperately sad.

Arnold Wesker. *One Room Living*

Die dem frühen Werk Arnold Weskers angehörenden Dramen der *Wesker Trilogy*, *Chicken Soup with Barley* (1958), *Roots* (1959) und *I'm Talking About Jerusalem* (1960),<sup>1</sup> betrachten die Frage menschlicher Identität und Lebensgestaltung aus sozialistischer Perspektive im Kontext der Auseinandersetzung mit der modernen industriellen Gesellschaftsordnung im Allgemeinen sowie mit der britischen Arbeiterbewegung im Besonderen.<sup>2</sup> Dieser enge **Zusammenhang von soziopolitischer Problematik und figuraler Identität und Lebensgestaltung** ist dabei in zweifacher Hinsicht gegeben: Zum einen erweisen sich (wie herauszuarbeiten sein wird) das sozial integrierende Potenzial sowie die sozialistischen Ideale und Sinnorientierungen der Arbeiterbewegung als fundamentale Bestandteile des Selbstverhältnisses eines größeren Teils des Figurenpersonals der drei Dramen. Besonders deutlich wird die Bedeutung des sozialistischen Weltbildes für die Identität der Figuren dabei immer dann, wenn dieses seine unbezweifelbare und gleichsam selbstverständliche Verbindlichkeit einzubüßen droht und sie sich solchermaßen im Bemühen um identitätskonstituierende und handlungsanleitende Sinnstiftung mit dem individuellen Verlust bislang gültiger Orientierungen konfrontiert und somit auf sich selbst zurückgeworfen sehen. Zum anderen werden in der *Wesker Trilogy* persönliche Identität und individuelle Lebensgestaltung eng mit einem Anspruch gesellschaftsverändernden menschlichen Handelns verknüpft. Wie meine Überlegungen zeigen werden, ist das Bestreben vieler der *dramatis personae*, ihre jeweiligen Auffassungen von einem gelingenden Leben zu verwirklichen, eng verbunden mit der Art der soziokulturellen Ordnung, indem ihnen erst deren Umformung im Sinne einer sozialistischen Gesellschaft die Gestaltung eines ihren Vorstellungen

---

<sup>1</sup> Erstaufführung wie Erstveröffentlichung der gesamten Trilogie war 1960. Zitiert wird nach folgender Ausgabe: Arnold Wesker, *The Wesker Trilogy* (Harmondsworth et al., 1964). Diese Ausgabe enthält die zunächst dreiaktige Unterteilung von *I'm Talking About Jerusalem*, die Wesker später zweiaktig umgestaltete, ohne dabei allerdings grundlegende Änderungen des Damentextes vorzunehmen. Vgl. Klaus Lindemann und Valeska Lindemann, *Arnold Wesker* (München, 1985), 33.

<sup>2</sup> Vgl. *ibid.*, 21. Auf die besonderen Ausprägungsformen des Sozialismus, die sich aus den verschiedenen Figurenperspektiven wie auch aus der Gesamtperspektive der *Wesker Trilogy* erschließen lassen, wird im weiteren Verlauf meiner Überlegungen noch einzugehen sein.

entsprechenden Lebens zu ermöglichen scheint. Für die literaturwissenschaftliche Analyse bedeutet dies jedoch, dass sich in den drei hier untersuchten Stücken (anders als in der kritischen Rezeption verschiedentlich implizit unterstellt) die politisch-soziale Problematik nicht von der Thematik menschlicher Identitätskonstituierung und Lebensgestaltung trennen lässt,<sup>3</sup> und sie rücken demgemäß auch erst durch die Verknüpfung beider Fragestellungen umfassender in den analytischen Blick.<sup>4</sup>

Die drei Werke der *Wesker Trilogy* betrachten das Verhältnis von identitätsbezogenem und gesellschaftsbezogenem menschlichen Handeln aus einer jeweils eigenen Perspektive. *Chicken Soup with Barley* dramatisiert dabei einen Prozess der zunehmenden Desillusionierung eines Großteils der Figuren,<sup>5</sup> deren hohe Erwartungen hinsichtlich der Gestaltung einer sozialistischen Gesellschaftsordnung enttäuscht werden und deren anfängliches und auf die Veränderung der sozialen Grundordnung gerichtetes Engagement der zunehmenden Distanzierung von ihren sozialistischen Idealen, der weitgehenden soziopolitischen Apathie und der Aufgabe des gesellschaftsverändernden wie auch des lebensgestaltenden Anspruches weicht. Deutlich treten in diesem Stück mithin die identitätskonstituierende Relevanz sinnstiftender Weltdeutungen hervor sowie insbesondere die Konsequenzen, die sich aus deren individuellem Gültigkeitsverlust für das Selbstverhältnis des Menschen ergeben. Daran anschließend, thematisiert *Roots* dann die Folgen, die diese Form der Desillusionierung für den Einzelnen und dessen Lebensvollzug nach sich zieht.<sup>6</sup> Der mit der Preisgabe sozial engagierten Handelns einhergehende und auf das Fehlen sinnstiftender wie handlungsanleitender Ideale zurückzuführende Rückzug der Mehrzahl der Figuren aus dem öffentlichen Bereich ins Private sowie deren soziopolitische Untätigkeit resultiert im Rahmen des Dramengeschehens in einem weitgehenden Verzicht auf Lebensgestaltung und auf Umsetzung eines gehaltvollen und private wie öffentlich-berufliche Dimension integrierenden Lebensentwurfes und somit in einem Verharren in unbeweglicher Perspektivlosigkeit innerhalb einer statischen privaten Sphäre. Der Umstand, dass es sich in *Roots* nicht um dasselbe Figurenpersonal handelt wie in *Chicken Soup with Barley*, widerspricht diesem Befund dabei nur vordergründig. Zwar ließe sich auf den ersten Blick argumentieren, dass die Figuren in *Roots* dem Rezipienten nie aktiv gestaltend oder auch Ideale vertretend begegnet seien und somit

---

<sup>3</sup> Vgl. demgegenüber *ibid.*, wo die *Wesker Trilogy* primär auf einen soziopolitischen Kontext reduziert wird, wohingegen die Dimensionen persönlicher Identität und Individualität erst in späteren Werken Weskers dramatisiert würden (vgl. 20).

<sup>4</sup> Und hier liegt ein Grund für die auch heute noch gegebene Aktualität der drei Dramen. Diese gehen nicht vollständig in ihrer zeitgebundenen soziopolitischen Dimension auf, sondern rücken innerhalb einer historisch kontingenten soziokulturellen Problemkonstellation grundlegende Fragen menschlicher Existenz in den Mittelpunkt, wodurch sie ihre spezifische räumliche und zeitliche Verortung tendenziell zu transzendieren vermögen. Vgl. hierzu auch Lindemann und Lindemann, *Arnold Wesker*, 21 sowie Keith Gore, „The *Trilogy*: Forty Years On,“ in: Reade W. Dornan (Hg.), *Arnold Wesker: A Casebook* (New York, London, 1998), 15-33, 33.

<sup>5</sup> Vgl. Lindemann und Lindemann, *Arnold Wesker*, 33.

<sup>6</sup> Dieses Drama ist dabei (wie sich aus verschiedenen Aussagen der Figuren im Verlauf der *Wesker Trilogy* erschließen lässt) im Jahr 1959 anzusiedeln, also drei Jahre nach dem Ende von *Chicken Soup with Barley*.

nicht von den sich manifestierenden Konsequenzen eines Desillusionierungsprozesses, der sich im ersten Teil der Trilogie anhand einer völlig anderen Figurenkonstellation vollzogen hat, gesprochen werden könne. Im Gesamtzusammenhang der Trilogie betrachtet, ist aber nicht die spezifische Figurenkonstellation entscheidend, sondern die *Form*, die das Leben der Figuren in *Roots* annimmt, der Umstand also, dass dieses Drama vor Augen führt, welche Folgen ein Dasein in soziopolitischer Apathie angesichts eines Mangels an sinnstiftenden, handlungsanleitenden und solchermaßen potenziell identitätskonstituierenden Orientierungen für das Selbstverhältnis des Menschen hat. Dies aber kommt durch ein neues Bühnenpersonal, dessen Angehörige mehrheitlich auf jegliches aktives Handeln verzichten und (abgesehen von Beatie) auch keinen Entwicklungsprozess durchlaufen, sondern von Anfang an ein Leben ohne jedes soziopolitische Engagement führen, durch die hier angelegte bewegungslose Statik noch deutlicher zum Ausdruck. Entscheidend ist demgemäß die *Funktion* von *Roots* im Gesamtgefüge der *Wesker Trilogy*, und hier ist das Stück die logische Fortführung und die Haltung der Figuren der konsequente Endpunkt der in *Chicken Soup with Barley* dramatisierten Desillusionierungsprozesse. Im Rahmen einer derartigen Deutung aber, welche die *Wesker Trilogy* als ein Gesamtgefüge betrachtet, und angesichts des spezifischen Verlaufs des Handlungsgeschehens innerhalb der ersten beiden Dramen der Trilogie, der kaum Anlass zur Zuversicht im Sinne exemplarisch gelingender Lebensgestaltungsprojekte gibt, mutet *I'm Talking About Jerusalem* dann wie ein neuerlicher Versuch an, indem das Stück nochmals in der Vergangenheit ansetzt und anhand von Adas und Daves Experiment die Frage stellt, inwiefern eine Alternative zu jenem Weg gangbar gewesen wäre, der in *Chicken Soup with Barley* und in *Roots* in die zunehmende (Selbst-)Aufgabe fast aller Figuren mündet. Das letzte der drei Dramen ist vor diesem Hintergrund für die Analyse der Dimensionen persönlicher Identität und individueller Lebensgestaltung am aussagekräftigsten. Da es die Entwicklungen innerhalb der *Wesker Trilogy* aber zugleich zusammenführt und die Problematiken der beiden vorausgegangenen Dramen (hierin konsequent hermeneutisch) neu beleuchtet, lassen sich die Überlegungen zu *I'm Talking About Jerusalem* in vielerlei Hinsicht als abschließende Reflexion auf die genannten Themenbereiche innerhalb der Trilogie lesen – wie umgekehrt letztgenanntes Werk in seinen weitreichenden identitätsbezogenen Implikationen überhaupt erst vor dem Hintergrund der Auseinandersetzung mit den in *Chicken Soup with Barley* und in *Roots* aufgeworfenen Fragestellungen verständlich wird.



Der erste Teil der *Wesker Trilogy*, ***Chicken Soup with Barley***, lässt sich nur angemessen verstehen, wenn man den engen Bezug des dramatischen Geschehens auf die politischen und sozialen Ereignisse in England in der Zeit vor dem Zweiten Weltkrieg bis in die unmittelbare Nachkriegszeit berücksichtigt, die den soziohistorischen Kontext dieses Werkes bilden. Nur so

wird der Prozess der Desillusionierung nachvollziehbar, den die Mehrzahl der Figuren im Stück durchläuft und der in deutlichem Kontrast zum anfänglich gezeigten Einsatz für die Arbeiterbewegung und ihre sozialistischen Ideale steht. So ist der erste Akt von einer optimistischen Grundhaltung der Mitglieder der Arbeiterschicht geprägt:

PRINCE: There's no turning back now – nothing can stop the workers now.

MONTY: I bet we have a revolution soon. Hitler won't stop at Spain, you know.

You watch him go and you watch the British Government lick his arse until he spits in their eye. Then *we'll* move in. (26-27)

Was die Figuren hier schemenhaft skizzieren, ist der Horizont einer grundlegenden Veränderung der sozioökonomischen Bedingungen, bewirkt durch die Arbeiterbewegung und die sie repräsentierenden *Labour*-Regierungen der Vor- und insbesondere der Nachkriegszeit. Angesichts derart hoher Erwartungen mussten die politischen und sozialen Entwicklungen dieser Jahre für viele Mitglieder der Arbeiterbewegung in England indes einer Enttäuschung gleichkommen, da es die Arbeiterbewegung und insbesondere die *Labour*-Regierungen unter Ramsay MacDonald und Clement Attlee höchstens begrenzt vermochten, die überbordenden Hoffnungen, die in sie gesetzt wurden, trotz verschiedentlicher Erfolge in der Wirtschaftspolitik zu erfüllen.<sup>7</sup>

In diesem ersten Akt zeichnet sich die Bedeutung der Arbeiterbewegung und ihres sozialistischen Weltbildes für das Selbstverständnis der Figuren auf zweierlei Weise ab. Erkennbar wird zunächst, inwieweit deren Selbstbild eng an die Zugehörigkeit zum Arbeitermilieu des *East End* geknüpft ist, dessen in sozialer Hinsicht integrativem und somit identitätsstiftendem Potenzial durchaus ein kompensatorischer Charakter für den Verlust einer einheitlichen und den Einzelnen integrierenden Sozialstruktur traditionell-stratifikatorischer Gesellschaftsordnungen zugeschrieben werden kann: „Everyone in the East End was going somewhere. It was a slum, there was misery, but we were going somewhere. The East End was a big mother“ (62-63). Das wiederum steht in deutlichem Gegensatz zur Desintegration der persönlichen Beziehungen und der familiären Bindungen im Verlauf der Ereignisse,<sup>8</sup> die sich äußerlich manifestiert im Auszug der Kahns aus ihrem lange Zeit als Zentrum des gemeinschaftlichen Lebens fungierenden Zuhause im *East End* und die von Ronnie explizit gegen Ende des Stückes festgehalten wird: „The family you always wanted has desintegrated“ (72). Darüber hinaus offenbart sich schon zu Beginn des Stückes die sinnstiftende Funktion der sozialistischen Überzeugungen für die

---

<sup>7</sup> Zu Letzterem, vgl. Lindemann und Lindemann, *Arnold Wesker*, 31-32 sowie Heinz Zimmermann, „Wesker and Utopia in the Sixties“, *Modern Drama*, XXIX (1986), 185-206, 185. Zu relevanten historischen Ereignissen der Zeit, vgl. Kurt Kluxen, *Geschichte Englands: Von den Anfängen bis zur Gegenwart* (Stuttgart, 41991), 774-783 und 822-833; Lindemann und Lindemann, *Arnold Wesker*, 29-32 sowie Gore, „The *Trilogy*: Forty Years On“. Zur Auseinandersetzung der Dramen mit der britischen Arbeiterbewegung, vgl. Lindemann und Lindemann, *Arnold Wesker*, 49-51.

<sup>8</sup> Vgl. hierzu auch Lindemann und Lindemann, *Arnold Wesker*, 36-38 sowie Rüdiger Hillgärtner, „Arnold Wesker: *The Chicken Soup Trilogy*. Die Frage nach der individuellen Lebensperspektive“, in: Heinrich F. Plett (Hg.), *Englisches Drama von Beckett bis Bond* (München, 1982), 118-141, 128.

Figuren,<sup>9</sup> und das sowohl implizit in den politischen Aktivitäten, zu denen die Bewohner des *East End* durch ihre Wertvorstellungen motiviert werden, als auch explizit in beispielsweise Daves Haltung zum Spanischen Bürgerkrieg oder auch in seiner Frage nach Lebenssinn, die für ihn eng mit dem Eintreten für seine Ideale verbunden scheint:

Sometimes, Monty, I think you only enjoy the battle, and that one day you'll forget the ideal. [...] There's only one difference between them [the fascists; M.R.] and us – we know what we're fighting for. It's almost an unfair battle. (22)

I'm not even sure that I want to go, only I know if I don't then – then – well, what sense can a man make of his life?" (23)

Erst der Verlust dieser Ideale im weiteren Verlauf des Stückes lässt dann aber die Bedeutung der sozialistischen Sinnstrukturen in ihrer ganzen Dimension hervortreten. Während im ersten Akt vor allem deren motivierende Funktion im Hinblick auf ein politisch und gesellschaftlich engagiertes Handeln in den Vordergrund tritt, zeigt sich in den nächsten beiden Akten, dass diese Strukturen nicht nur für diesen Teilbereich des täglichen Lebens eine orientierende und handlungsanleitende Funktion übernehmen, sondern die Figuren vielmehr ihr gesamtes Selbstverständnis von ihnen ableiten. Dies wird besonders deutlich anhand von Ronnie, dessen innere Übereinstimmung mit der sozialistischen Gesellschaftsperspektive („It is the beginning. Plans for town and country planning. New cities and schools and hospitals.“ [41]) gegen Ende des Stückes einer Verzweiflung weicht, die seine existenzielle Not angesichts der Erschütterung von ehemals vermeintlich unbezweifelbaren Wahrheiten vor Augen führt:

I've lost my faith and I've lost my ambition. (72)

I don't see things in black and white any more. My thoughts keep going pop, like bubbles. That's my life now – you know? – a lot of little bubbles going pop. (73)<sup>10</sup>

Was Ronnie hier zum Ausdruck bringt, sind sowohl die identitätskonstituierende und existenziell sinnstiftende Wirkung, die der sozialistische Deutungshorizont für die Figuren entfaltet, als auch die Auflösungserscheinungen im Hinblick auf Selbstverhältnis und Lebensentwurf, die sich für sie aus dessen Verlust und in Ermangelung eines adäquaten Ersatzes zwangsläufig ergeben

---

<sup>9</sup> Zur Bedeutung der sozialistischen Ideale für die Figuren, vgl. auch Zimmermann, „Wesker and Utopia in the Sixties,“ 194.

<sup>10</sup> Ronnies Zweifel lassen sich vordergründig auf die gewaltüberlagerten politischen Ereignisse in der Sowjetunion und in Ungarn in den fünfziger Jahren zurückführen. Monty formuliert dies folgendermaßen: „In our land of socialism. [...] It wasn't possible that it could happen in our one-sixth of the world“ (61). Vgl. hierzu auch 71 und die dortigen durchaus plausiblen Ausführungen Ronnies sowie Gore, „*The Trilogy: Forty Years On*,“ 26-27. Darüber hinaus scheint das Problem Ronnies aber grundsätzlicher Natur zu sein, indem er nicht nur die konkrete historische Umsetzung des Sozialismus hinterfragt, sondern überdies dessen theoretische Grundlegung und dessen prinzipielle Umsetzbarkeit (vgl. hierzu 70-75).

müssen: „Their crisis of senses and values grows into a crisis of identity.“<sup>11</sup> Und erst vor diesem Hintergrund lässt sich dann die ganze Tragweite ermessen, die Adas und Daves Versuch für Ronnie annimmt, in *I'm Talking About Jerusalem* „eine individuelle Form des Sozialismus“<sup>12</sup> umzusetzen, denn deren Experiment muss ihm wie der letzte Grundpfeiler eines ansonsten baufällig anmutenden sozialistischen Theoriegebäudes erscheinen.

Betrachtet man nun allerdings genauer, was in den Dramen unter *Sozialismus* verstanden wird, so zeichnen sich in den verschiedenen Figurenperspektiven ganz unterschiedliche Konzeptionen ab.<sup>13</sup> Angesichts der Bedeutung des sozialistischen Weltbildes für die Figuren wie insgesamt für das Verständnis der *Wesker Trilogy* erscheint es an dieser Stelle angebracht, diese Konzeptionen näher zu betrachten, um so nicht zuletzt die Haltungen der Figuren im Fortgang der Trilogie besser nachvollziehen zu können. Ineins damit muss hier aber betont werden, dass es dabei weder um eine detaillierte Analyse der diversen sozialistischen Positionen gehen kann noch um die Frage, inwieweit sozialistische Prämissen von den Figuren adäquat zum Ausdruck gebracht werden, sondern vielmehr um deren *Funktion* als substanziell identitätskonstituierende und sinnstiftende Orientierungen und Metaerzählungen.<sup>14</sup> Anders formuliert, ist nicht die theoretische Detailanalyse von möglicherweise nicht unproblematischen Rezeptionen sozialistischer Gesellschaftsentwürfe von Bedeutung, denn unabhängig von der wissenschaftlichen Grundlegung und Haltbarkeit der vertretenen Annahmen ist entscheidend, dass die von den Figuren als *sozialistisch* wahrgenommenen Ideale die Aufgabe der (gleichwohl oftmals instabilen) Fundierung des Selbstverhältnisses vieler der Angehörigen der Arbeiterbewegung übernehmen.

Die verschiedenen Ausprägungsformen des Sozialismus, die in den drei Dramen zum Ausdruck kommen, zeichnen sich dadurch aus, dass sie sich nicht auf bestimmte konventionelle dogmatische Positionen festlegen lassen und sich (auf den ersten Blick überraschend) weniger gegen die kapitalistische Klassengesellschaft und eher gegen die moderne und industriell-technologische Gesellschaftsordnung insgesamt richten.<sup>15</sup> Besonders prägnant wird diese Haltung von Ada vertreten:

---

<sup>11</sup> Zimmermann, „Wesker and Utopia in the Sixties“, 201 (dort unter Bezug auf Weskers Drama *The Friends* formuliert).

<sup>12</sup> Lindemann und Lindemann, *Arnold Wesker*, 36. Zur Bedeutung des Experiments für Ronnie, vgl. *ibid.*

<sup>13</sup> Angemerkt sei an dieser Stelle, dass die Dramen keinen Unterschied zwischen den Begrifflichkeiten *kommunistisch* und *sozialistisch* zu machen scheinen (vgl. Hillgärtner, „Arnold Wesker: *The Chicken Soup Trilogy*“, 119-120).

<sup>14</sup> Zum Konzept der *Metaerzählungen* im Sinne von „großen sinngebenden Erzählungen“, vgl. Walter Reese-Schäfer, „Lyotard, Jean-François“, in: Ansgar Nünning (Hg.), *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie: Ansätze, Personen, Grundbegriffe* (Stuttgart, Weimar, 2008), 449-450, 449.

<sup>15</sup> Vgl. Meinhard Winkens, „Struktur und Botschaft bei Arnold Wesker: Eine Deutung der Form-Inhalt-Kohärenz in *The Kitchen*“, *anglistik & englischunterricht*, 7 (1979), 39-59, 56-58. Vgl. hierzu auch Konrad Groß, „Arnold Wesker und die Tradition des englischen Sozialismus“, in: Paul Goetsch und Heinz-Joachim Müllenbrock (Hgg.), *Englische Literatur und Politik im 20. Jahrhundert* (Wiesbaden, 1981), 165-175, wo allerdings eher die Verbindung einer Kritik an der modernen Zivilisation und an der Klassengesellschaft in den Werken Weskers betont wird (vgl. 165-168).



The only rotten society is an industrial society. [...] It wasn't the Trotskyist or the Social Democrat who did the damage. It was progress! There! Progress! And nobody dared fight progress! [...] No, you do not want to do away with the jungle, I suppose. You have *never* cried against the jungle of an industrial society. You've never wanted to destroy its *values* – simply to own them yourselves. It only seemed a crime to you that a man spent all his working hours in front of a machine because he did not own that machine. Heavens! the glory of owning a machine! (42-43)<sup>16</sup>

Angeichts dieser kritischen Distanz zu modernen sozioökonomischen Strukturen und angesichts einer gleichzeitig einsetzenden Enttäuschung über die (vermeintlich) ausbleibenden Erfolge der Arbeiterbewegung („It's always only just beginning for the Party. Every defeat is victory and every victory is the beginning.“ [41]) weicht Adas (und Daves) anfängliches soziales Engagement dann aber konsequenterweise einem Rückzug aus der öffentlich-gesellschaftlichen Sphäre, indem sie den Versuch der nun individuellen Umsetzung einer eher humanistisch geprägten Form des Sozialismus<sup>17</sup> unternehmen, die den einzelnen Menschen mit all seinen Bedürfnissen wieder stärker in den Mittelpunkt zu rücken sucht, und das im Unterschied zu modernen, gesellschaftlich-bürokratischen Rationalisierungsprozessen und zur arbeitsteilig-maschinellen Produktionsweise:

When Dave comes back we shall leave London and live in the country. That'll be our socialism. Remember this, Ronnie: the family should be a unit, and your work and your life should be part of one existence, not something hacked about by a bus queue and office hours. A man should see, know, and love his job. Don't you want to feel your life? Savour it gently? (41)

Mit diesem Unterfangen, das in *I'm Talking About Jerusalem* dramatische Gestalt annimmt, befinden sich Ada und Dave im Übrigen ganz in der Tradition der englischen *Arts-and-Crafts*-Bewegung, die sich bis in die Mitte des 19. Jahrhunderts zurückverfolgen lässt und die unter anderem in kritische Opposition zur dominierenden „standardisierte[n] Industrieproduktion“ der Zeit tritt: „Arbeit wird [...] nicht als technische Regelanwendung, sondern als Erschaffung eines individuellen Objekts durch ein ebenso individuelles Subjekt aufgefasst.“<sup>17</sup> Und mit dem in der eben zitierten Passage Adas zum Ausdruck kommenden Bedürfnis nach einer integrierten Einheit des Lebens und nach einem sinnlich erfahrbaren Lebensbezug grenzen sich diese beiden Figuren überdies von den abstrakten Strukturen der modernen, industriell-bürokratischen Gesellschaft

---

<sup>16</sup> Eine ähnlich kompromisslose Haltung findet sich auch in Arnold Weskers *Their Very Own and Golden City* (London, 1966): „That the workers won't own the factory they work in? As if it makes much difference whether they own the machine or not, they'll still hate it. Do you really imagine I ever believed such things would make a city golden?“ (79). Zu Adas Position, vgl. auch Hillgärtner, „Arnold Wesker: *The Chicken Soup Trilogy*,“ 132.

<sup>17</sup> Andreas Reckwitz, *Die Erfindung der Kreativität: Zum Prozess gesellschaftlicher Ästhetisierung* (Berlin, 2012), 146 und 148. Zur *Arts-and-Crafts*-Bewegung, vgl. insgesamt *ibid.*, 146-149.

ab, die sich als ein prägendes Charakteristikum westlicher kultureller Ordnungen im 20. Jahrhunderts herausarbeiten lassen.<sup>18</sup>

Vergleicht man nun Ronnies Position mit dieser Haltung Adas und Daves, so zeichnet sich diese im Gegensatz zu deren konkretem und praktisch tätigem Anspruch der Umsetzung sozialistischer Konzeptionen durch eine eher abstrakt und theoretisch bleibende Perspektive aus – wie dies Ronnie selbst formuliert (wenngleich in einer für einen Jugendlichen etwas unplausibel wirkenden Selbstbewusstheit und Eloquenz): „Mother, my one virtue – if I got any at all – is that I always imagine you can solve things by talking about them” (45). Insbesondere in der direkten Gegenüberstellung mit Adas Konzeption zeigt sich hier der fehlende konkrete Lebensbezug des ronnieschen Sozialismus<sup>19</sup>, was im weiteren Verlauf der Trilogie dann vor allem in *Roots* thematisch wird. Angesichts dessen erinnert Ronnies Versuch, seine Ideale als Schriftsteller zu vertreten, an Harrys Rückzug in die Lektüre sozialistischer Literatur,<sup>20</sup> die letztlich eher wie eine Flucht aus den konkreten Handlungsanforderungen der soziokulturellen Lebenswelt anmutet. Wodurch sich Ronnie allerdings deutlich von Harry unterscheidet, ist sowohl ein über weite Strecken deutlich werdender Enthusiasmus im Hinblick auf seine sozialistischen Ideale als auch ein intensiver Lebensanspruch, durch den er sich ähnlich wie Jimmy Porter in *Look Back in Anger* unbewusst gegen ein weiteres Charakteristikum kultureller Ordnungen der Moderne aufzulehnen scheint, nämlich deren Tendenzen der Entemotionalisierung und der Versachlichung zwischenmenschlicher Beziehungen und ökonomischer Arbeitsabläufe<sup>21</sup> – in seinen von Beatie zitierten Worten: „Socialism isn’t talking all the time, it’s living, it’s singing, it’s dancing, it’s being interested in what go on around you, it’s being concerned about people and the world“ (129). Und ähnlich wie Jimmy (wenngleich aus anderen Gründen) muss er in seinen Versuchen der Intensivierung persönlicher Beziehungen wie auch der Veränderung sozioökonomischer Bedingungen schließlich scheitern, und das angesichts einer (noch näher darzustellenden) tendenziellen Unvermitteltheit seines intensiven Lebensanspruchs und seiner gesellschaftlichen Zielsetzungen mit einem letztlich abstrakt bleibenden Sozialismusverständnis. Vor diesem Hintergrund zeichnet sich gegen Ende von *Chicken Soup with Barley* aber auch ein Nachlassen des Enthusiasmus<sup>22</sup> Ronnies ab, womit er sich dann allerdings der Teilnahmslosigkeit Harrys anzunähern droht: „And the terrifying thing is – I don’t care“ (72).<sup>21</sup>

---

<sup>18</sup> Vgl. hierzu Hubert Zapf, *Das Drama in der abstrakten Gesellschaft: Zur Theorie und Struktur des modernen englischen Dramas* (Tübingen, 1988), v.a. 7 und 15-24. Dabei spielt die Dimension der *Abstraktheit* des Gesellschaftlichen in *The Wesker Trilogy* im Vergleich zu insbesondere John Osbornes *Look Back in Anger* zwar eine eher untergeordnete Rolle; zugleich scheint sie aber innerhalb des Bühnengeschehens verschiedentlich auf, so beispielsweise in Sarahs Verzweiflung angesichts der Verwaltungsformalitäten des *Welfare State* (vgl. 57-58) oder auch in Beaties ähnlich gelagertem Problem in *Roots* (vgl. 89-90). Vgl. hierzu auch Lindemann und Lindemann, *Arnold Wesker*, 49-50. Zu *Look Back in Anger*, vgl. Kapitel 6.1 meiner Arbeit.

<sup>19</sup> Vgl. 48-49 und 13.

<sup>20</sup> Vgl. hierzu Andreas Reckwitz, *Das hybride Subjekt: Eine Theorie der Subjektkulturen von der bürgerlichen Moderne zur Postmoderne* (Weilerswist, 2006), u.a. 288, 338-341 und 416-419.

<sup>21</sup> Vgl. Hillgärtner, „Arnold Wesker: *The Chicken Soup Trilogy*“, 130 und 133. Zur Position Ronnies insgesamt, vgl. *ibid.*, 132-133. Vgl. auch Lindemann und Lindemann, *Arnold Wesker*, 36 und 48.

Ronnies theoretischer Ansatz und Harrys soziopolitische Apathie kontrastieren wiederum mit Sarahs emotionaler, lebensnaher und gesellschaftlich engagierter Form des Sozialismus<sup>22</sup>:

What's the good of being a socialist if you're not warm. [...] You have to start with love. How can you talk about socialism otherwise? (29-30)

But all my life I've fought. With your father and the rotten system that couldn't help him. All my life I worked with a party that meant glory and freedom and brotherhood. (73)<sup>22</sup>

Der letztgenannte Aspekt des sozialen Engagements aber (und hierauf wird nochmals zurückzukommen sein) lässt ihr im Unterschied zu den anderen Figuren den Rückzug aus sozialer Sphäre und Verantwortung unmöglich erscheinen: „But that's no reason to run away. Life still carries on“ (42). Das sinnstiftende Potenzial ihrer Sozialismuskonzeption bildet darüber hinaus bis zum Ende den zentralen Bezugspunkt ihres Selbstverhältnisses und das Fundament ihres Lebensentwurfes:

You want me to give it up now? You want me to move to Hendon and forget who I am? If the electrician who comes to mend my fuse blows it instead, so I should stop having electricity? I should cut off my light? Socialism is my light, can you understand that? A way of life. [...] I've got to have light. I'm a simple person, Ronnie, and I've got to have light and love. (73-74)

Besonders anhand von Sarah wird allerdings auch deutlich, was sich als relativ vager und offener Sozialismusbegriff der *Wesker Trilogy* beschreiben lässt. Versucht man, die verschiedenen Figurenperspektiven bei all ihrer Vielfalt und teilweisen Widersprüchlichkeit zu einer Gesamtperspektive der Dramen zusammenzufassen, so kann als zentrales Charakteristikum, das sich durch die obigen Positionen hindurch verfolgen lässt, möglicherweise das humanistisch geprägte Ideal einer humaneren Gesellschaft festgehalten werden, die den vielfältigen Bedürfnissen des Menschen eher Rechnung trage als sozialistische oder kapitalistisch-marktwirtschaftliche Organisationsformen, von denen sich die Konzeption der Trilogie letztlich gleichermaßen abhebt. In dieser Konzeption einer humaneren Sozialordnung spiegelt sich Ronnies Frustration (angesichts des Versagens der konkreten Umsetzung sozialistischer Ideale in der Sowjetunion), die Abkehr der anderen Figuren (angesichts ihrer Enttäuschung über die britische Arbeiterbewegung) sowie Adas und Daves Bestreben individueller und Sarahs Ideal gesellschaftlich integrierter Begründung eines je spezifisch konzipierten sozialistischen Gemeinwesens.<sup>23</sup> Inwiefern die Imple-

---

<sup>22</sup> Zu Sarahs Sozialismuskonzeption und zum Verhältnis ihrer Position zur Haltung Harrys und Ronnies, vgl. Hillgärtner, „Arnold Wesker: *The Chicken Soup Trilogy*,“ 129-133 sowie Lindemann und Lindemann, *Arnold Wesker*, 52-58. Vgl. auch Zimmermann, „Wesker and Utopia in the Sixties,“ 194.

<sup>23</sup> Zur humanistischen Prägung des Sozialismus' der *Wesker Trilogy*, vgl. Winkgens, „Struktur und Botschaft bei Arnold Wesker,“ 58 sowie Zimmermann, „Wesker and Utopia in the Sixties,“ 191. Vgl. auch die insgesamt wenig ergiebige Studie Reade W. Dornan, *Arnold Wesker Revisited* (New York et al., 1994), 25-26 und 39-40 sowie (zum humanistischen Element in Ronnies Sozialismuskonzeption) Lindemann

mentierung einer humanistisch verfassten sozialistischen Ordnung aus der Sicht der *Wesker Trilogy* allerdings eine durchaus schwierige Aufgabe darstellt, die das Handlungsvermögen der Figuren tendenziell übersteigt, wird im Folgenden herauszuarbeiten sein.

Vor dem Hintergrund der bisherigen Überlegungen lässt sich nun Folgendes festhalten: Wie bereits herausgearbeitet wurde, verlieren die sozialistischen Ideale für den Großteil der Figuren im Verlauf von *Chicken Soup with Barley* ihre sinnstiftende und handlungsanleitende Funktion. Das wiederum wirkt sich auf ihr soziopolitisches Engagement aus; schrittweise ziehen sie sich aus der gesellschaftlichen Sphäre in den privaten Bereich zurück, wie dies exemplarisch von Monty beschrieben wird: „I haven’t got any solutions any more. [...] A man can’t do anything more, Sarah, believe me. There’s nothing more to life than a house, some friends, and a family – take my word” (61-62). Besonders deutlich zeigt sich dieser Wandel anhand von Cissie, deren einstmaliger Kampf als Gewerkschaftsfunktionärin für die Rechte der Arbeitnehmer einem weitgehend inhaltsleeren Leben gewichen ist:

I gave them – you know me. First I read the Riot Act to them and then I lashed out. You ought to be ashamed of yourselves, I told them, after the union struggled hard, tooth and nail, for every penny you get and at the first sign of intimidation you want to give in. For shame! I yelled at them – for shame! (50)

Auntie Cissie once devoted – once involved – wandering from relative to relative. (71-72)

Stellvertretend kann hier aber auch Harrys Lähmung stehen; dessen Resignation und Apathie wird „finally externalized in physical debility.“<sup>24</sup> Was zunächst ein ausschließlich gesamtgesellschaftliches Problem zu sein und allein das soziale Engagement der Figuren zu betreffen scheint, offenbart sich damit jedoch in seinen identitätsrelevanten Auswirkungen. Die zunehmende Distanzierung von ihren sozialistischen Idealen läuft für die Figuren nicht nur auf die Preisgabe des Anspruches soziokultureller Veränderung und auf die Akzeptanz bestehender Verhältnisse hinaus, und sie bedeutet auch nicht nur schon *an sich* eine Krise ihres Selbstverhältnisses, das dadurch seines Sinnfundamentes beraubt wird. Vielmehr zeigt sich, wie die Aufgabe des reformerischen Anspruchs eng verbunden ist mit Selbstaufgabe, das heißt mit dem Verzicht auf aktive Lebensgestaltung, denn wie vor allem anhand von Ronnie, aber nicht zuletzt auch anhand von Cissie erkennbar wird, ist deren individueller Lebensentwurf eng mit der Art der sozialen Ordnung verbunden, und nur die Umwandlung dieser Ordnung im Sinne einer sozialistischen Gesellschaft scheint diesen Figuren ein ihren Vorstellungen entsprechendes und bejahenswertes Dasein zu verheißen.

---

und Lindemann, *Arnold Wesker*, 36. Zu den vorausgegangenen Überlegungen, vgl. insgesamt Hillgärtner, „Arnold Wesker: *The Chicken Soup Trilogy*,“ 119-127 und 137-138; Lindemann und Lindemann, *Arnold Wesker*, 51-61; Groß, „Arnold Wesker und die Tradition des englischen Sozialismus,“ 172-175 sowie Zimmermann, „Wesker and Utopia in the Sixties,“ 193-194.

<sup>24</sup> Zimmermann, „Wesker and Utopia in the Sixties,“ 194.

Der Haltung all der anderen Figuren in *Chicken Soup with Barley* steht nun allerdings Sarahs Position diametral gegenüber, eine Position, die sie Ronnies Resignation explizit entgegenstellt: „You’ve got to care, you’ve got to care or you’ll die“ (75). *To care*, ein „Schlüsselbegriff“<sup>25</sup> ihres Sozialismuskonzeptes, umfasst dabei sowohl eine soziokulturelle als auch eine individuelle Dimension, und in ihm manifestiert sich der Umstand, dass es für Sarah um ihres eigenen Selbst willen unabdingbar notwendig scheint, sich gesellschaftlich zu engagieren, um nicht wie Harry in einem eigentümlichen Schwebezustand zwischen Leben und Tod zu verharren („He didn’t want to die but he doesn’t seem to care about living.“ [60]) und lange vor dem physischen einen innerlichen Tod zu erleiden,<sup>26</sup> sondern um solchermaßen für ihr Dasein Sorge zu tragen: „Die Selbstsorge, die nicht nur eine Sorge des Selbst für sich ist, ist [...] zu erweitern zur *Sorge um die Gesellschaft*.“<sup>27</sup> Zwar zeigt auch sie sich vom Leben durchaus gezeichnet („We got through, didn’t we? We got scars but we got through.“ [75]), aber dies stellt für sie noch lange keinen Grund dar, den Kampf aufzugeben: „The *fight* still goes on“ (59). Ihre folgende und bereits zitierte rhetorische Frage weist dabei explizit auf den Zusammenhang zwischen dem Verzicht auf persönlichen Einsatz einerseits und der inneren Selbstaufgabe andererseits hin: „You want me to give it up now? You want me to move to Hendon and forget who I am?“ (73). Anders ausgedrückt, zeichnet sich hier die Bedeutung individuellen Engagements ab, denn nur so vermag sich dem Einzelnen eine mögliche Perspektive zu eröffnen, das eigene Leben zumindest begrenzt selbstbestimmt als ein bejahenswertes Leben zu gestalten: „Someone told her socialism was happiness so she joined the Party“ (62). Und genau hier lässt sich auch das diesem Kapitel vorangestellte Epigraph verorten, das im Bewusstsein des oftmals drohenden Verlustes („The great ideal you always cherished has exploded in front of your eyes.“ [72-73]) oder gar der individuell empfundenen Abwesenheit verbindlicher sinnstiftender Orientierungen, wie sie auch von Jimmy in *Look Back in Anger* beklagt wird („There aren’t any good, brave causes left.“<sup>28</sup>), dennoch den Kampf um den eigenen Lebensentwurf und letztlich das eigene Selbst und Dasein als unaufgebbare betrachtet. Auch hier wird somit darauf abgehoben, dass *leben* gleichbedeutend ist mit *sich sorgen* und *sich kümmern*, und dies trotz (oder vielleicht gerade wegen) der Einsicht in die potenzielle zeitweilige Orientierungslosigkeit des menschlichen Daseins und in die immanenten Begrenzungen des menschlichen Handlungsanspruches<sup>29</sup> – denn letztlich gilt: „Wird auf die Möglich-

---

<sup>25</sup> Lindemann und Lindemann, *Arnold Wesker*, 57.

<sup>26</sup> Hillgärtner spricht im Hinblick auf Harry vom „Selbstlauf eines langsamen Zerfallsprozesses zum Tode hin“ („Arnold Wesker: *The Chicken Soup Trilogy*“, 130). Zum für Sarah unauflöslichen Zusammenhang von gesellschaftlicher Sphäre und individuellem Leben und Lebensentwurf, vgl. auch ihre folgende Aussage: „Politics is living“ (61). Damit unterscheidet sie sich einerseits von Ronnies theoretischem und andererseits von Adas und Daves gesellschaftsfermem Ansatz.

<sup>27</sup> Wilhelm Schmid, *Philosophie der Lebenskunst: Eine Grundlegung* (Frankfurt/M., 1998), 271 (Hervorhebung im Referenztext).

<sup>28</sup> John Osborne, *Look Back in Anger* (London, 1996 [1957]), 89.

<sup>29</sup> Aus der Perspektive Ronnies klingt dies wiederum sehr viel pessimistischer: „Now that’s tragedy for you: having the ability to see what is happening to yourself and yet not being able to do anything about it“

keit, das Selbst [...] zum Gegenstand der Sorge zu machen, verzichtet, bleibt seine Verfassung der Willkür der Verhältnisse überlassen.“<sup>30</sup> Oder wie Sarah diesen emphatischen Gestaltungsanspruch formuliert: „So what if it all means nothing? When you know *that* you can start again“ (75).

Angesichts dieser Voraussetzungen ist das Ende von *Chicken Soup with Barley* aber nicht derart pessimistisch, wie dies auf den ersten Blick scheinen mag.<sup>31</sup> Ronnies folgende Frage weist implizit auf die individuelle Verantwortung hin, die jeder Einzelne für sein eigenes Leben trägt, um es solchermassen eben *nicht* der Willkür der Verhältnisse anheimzustellen: „Were we cheated or did we cheat ourselves?“ (72). Aufgabe und Selbstaufgabe müssen demgegenüber unausweichlich zu Auflösungserscheinungen innerhalb des Selbstverhältnisses und zu einem Leben ohne Sinn, Struktur und Perspektive führen. Demgegenüber enthält Sarahs Haltung, mag sie auch noch so unreflektiert sein,<sup>32</sup> die Quintessenz dessen, was sich vor dem Hintergrund der Gesamtbetrachtung von *Chicken Soup with Barley* als Aufforderung zu tätigem Handeln und zu einer engagierten Lebenseinstellung formulieren lässt. Dies wiederum bedeutet aus der Perspektive der *Wesker Trilogy* nicht, dass menschliches Handeln in weitgehend autonomer Weise grundlegende soziokulturelle Veränderungen zu bewirken oder individuelle Identitätskonzeptionen umzusetzen vermöchte, oder umgekehrt, dass dem Misslingen individueller Gestaltungsbemühungen die alleinige Verantwortung für das Scheitern gesellschaftlicher Utopien oder persönlicher Lebensentwürfe zukäme.<sup>33</sup> Deutlich wird allerdings eines: Im Interesse einer gelingenden Lebensgestaltung ist die immer wieder aufs Neue zu zeigende aktive Hingabe des Einzelnen unabdingbar, und das im Bewusstsein aller potenziellen Begrenzungen und Sinndefizite, denn der Verzicht auf diese Hingabe eröffnet ihm keinerlei Perspektive und bedeutet letztlich die Preisgabe des Anspruchs, an der Gestaltung des eigenen Lebens im Rahmen der je gegebenen Möglichkeiten *mitzuwirken*. Ob das wiederum (wie von einigen der Figuren der *Wesker Trilogy* anfänglich unterstellt) zwingend bedeute, dass Engagement mit einem großräumig gedachten sozialen Engagement und ein gelingendes Leben mit einem gesamtgesellschaftlich tätigen Leben gleichzusetzen wäre, sei dahingestellt. Sicherlich spricht auch einiges für die Annahme, wonach es nicht zwingend zu einem bejahenswerten Dasein beitragen muss, nach grundlegenden Verände-

---

(47). Seiner Desillusionierung setzt Sarah die Bereitschaft entgegen, sich immer wieder neu auf das Leben in all seinen Bereichen und mit all seinen Herausforderungen einzulassen.

<sup>30</sup> Schmid, *Philosophie der Lebenskunst*, 245. Zum Konzept der *Sorge*, vgl. insgesamt *ibid.*, 244-250.

<sup>31</sup> Zur positiven Perspektive von *Chicken Soup with Barley* beziehungsweise der *Wesker Trilogy*, zur Funktion von nicht zuletzt Sarahs Haltung in diesem Zusammenhang sowie auch zur unter anderem in diesem Kontext formulierten These einer durch die Trilogie vermeintlich vertretenen Aufforderung zum immer wieder neuen Versuch gesellschaftlicher Veränderung und zur negativen Bewertung von Resignation und Rückzug, vgl. auch Hillgärtner, „Arnold Wesker: *The Chicken Soup Trilogy*,“ 128 sowie Dornan, *Arnold Wesker Revisited*, 31.

<sup>32</sup> Vgl. hierzu Lindemann und Lindemann, *Arnold Wesker*, 33-34, 52 und 55 sowie Hillgärtner, „Arnold Wesker: *The Chicken Soup Trilogy*,“ 131-132.

<sup>33</sup> Zum von der *Wesker Trilogy* vertretenen Handlungsmodell, vgl. die weiteren Ausführungen des vorliegenden Kapitels.

rungen von durch den Einzelnen doch kaum beeinflussbaren soziokulturellen Strukturen und Prozessen zu streben – dies zeichnet sich sowohl in der Desillusionierung vieler der Figuren in *Chicken Soup with Barley* wie insbesondere in Ronnies Frustration und letztlich auch in Jimmy Porters Unbehagen an den Bedingungen der modernen kulturellen Ordnung in *Look Back in Anger* ab. Bedeutsam scheint angesichts dessen vor allem die Einsicht des Einzelnen in die Beharrungskraft existierender soziokultureller und politischer Strukturen, die den Ausgangspunkt und die Rahmenbedingungen jeglichen individuellen Engagements darstellen, das wiederum in den meisten Fällen wohl nur marginale Veränderungen zu bewirken vermag. Und vor diesem Hintergrund könnte ein kleinräumiger Ansatz, der den Blick zunächst auf das eigene Selbst und den je konkreten Anderen richtet<sup>34</sup> (und der Sarahs emotionaler und lebensnaher Sozialismuskonzeption im Übrigen implizit eingeschrieben scheint), einen mindestens ebenso gangbaren Weg hin zur individuellen Erfüllung darstellen. Dies wiederum (und das ist deutlich zu betonen) impliziert keineswegs eine Absage an die Vorstellung eines gesellschaftlichen oder politischen Engagements des Einzelnen (ein Engagement allerdings, das sich der strukturell bedingten Begrenzungen des eigenen Handelns bewusst sein sollte), und es redet auch keinem unreflektierten Eskapismus das Wort. Wohl aber betont es die Notwendigkeit, den Blick zuallererst auf das eigene Leben und dessen Gestaltung zu richten, und das im Bewusstsein der Verantwortung, die jeder Einzelne sich selbst gegenüber trägt: „The highest of all duties, the duty that one owes to one’s self.“<sup>35</sup> Aber auch hierfür bedarf es letztlich des Engagements, und auch aus dieser Perspektive bedeutet *leben* schließlich unausweichlich *sich kümmern* und *sich sorgen*. Und genau dieser Aspekt soll in meinen weiteren Überlegungen im Vordergrund stehen.



Die in *Chicken Soup with Barley* in ihrer Entstehung und Entwicklung gezeigten Probleme, nämlich der Verlust eines sozial integrierenden Milieus, die Aufgabe handlungsanleitender und identitätsstiftender Sinnstrukturen sowie der Rückzug aus der öffentlichen Sphäre in den privaten Raum, schlagen sich in ***Roots*** in ihren Konsequenzen für das Leben des Einzelnen nieder. Schon der Titel dieses Dramas verweist dabei auf die Bedeutung soziokultureller Verwurzelung für den Menschen, wie sie in Form des Arbeitermilieus im ersten Akt von *Chicken Soup with Barley* gegeben war, wie sie den Angehörigen der ländlichen Arbeiterschaft im zweiten Teil der Trilogie aber weitgehend abhanden gekommen ist. Deren Lebensweise ist nicht von der intensiven Pflege kultureller Traditionen und Gepflogenheiten geprägt, was anhand von Mrs Bryants Vernachlässigung alter Bräuche beispielhaft deutlich wird: „Your mother don’t ever do anything

---

<sup>34</sup> Zur Bedeutung der Sorge für Andere im Kontext der Selbstsorge innerhalb einer reflektierten Lebenskunst, vgl. Schmid, *Philosophie der Lebenskunst*, 265-271.

<sup>35</sup> Oscar Wilde, *The Picture of Dorian Gray* (London et al., 2003 [1891]), 20.

for the harvest festival – don’t you know that by now“ (123).<sup>36</sup> Ganz im Gegenteil: Das gesamte Stück über wirkt das Leben der Figuren seltsam gehalt- und orientierungslos. Beatie beschreibt das Problem der soziokulturellen Entwurzelung<sup>37</sup> und seine Folgen für das Selbstverhältnis des Einzelnen treffend, wenn sie feststellt:

I got no roots in nothing. I come from a family o’ farm labourers yet I ent got no roots – just like town people – just a mass o’ nothin’. [...] Roots! The things you come from, the things that feed you. The things that make you proud of yourself – roots! [...] I’m telling you that we don’t know what we are or where we come from. [...] I’m telling you we’ve got no roots. (145-146)

Dieses Defizit kann dabei auch durch neue kulturelle (mediale) Angebote nicht ausgeglichen werden, denn unabhängig davon, ob das hierfür stellvertretend stehende Rundfunkgerät populäre Gegenwartsmusik oder aber Musik der Romantik (Mendelssohn) spielt, liefert es moderne Unterhaltung und bedient es ein bürgerliches Bildungskonzept,<sup>38</sup> wodurch der Entfremdung der ländlichen Arbeiterbevölkerung von ihren kulturellen Wurzeln aber weiter Vorschub geleistet wird, ohne dass im Gegenzug allerdings der Horizont einer neuen sinnstiftenden und identitätskonstituierenden sozialen Heimat aufgezeigt würde.

Eine solche Heimat finden die Figuren auch nicht in der Arbeiterbewegung. Das liegt zum einen daran, dass sie deren sozialistisches Weltbild nicht als individuell gehaltvollen Ersatz für den Mangel an traditionellen Deutungshorizonten anerkennen:

Beatie – you bin away from us a long time now – you got a boy who’s educated an’ that and he’s taught you a lot maybe. But don’t you come pushin’ ideas across at us – we’re all right as we are. You can come when you like an’ welcome but don’t bring no discussion of politics in the house wi’ you ‘cos that’ll only cause trouble. I’m telling you. (94)

---

<sup>36</sup> Der Verlust ländlicher Traditionen zeigt sich bereits an der Wohnumgebung der Bryants, die unter anderem folgendermaßen beschrieben wird: „The furniture is not typical country farmhouse type. There may be one or two windsor-type straight-back chairs, but for the rest it is cheap utility stuff“ (130; im Nebentext kursiv). Auch der für ältere Gesellschaftsformen noch stärker ausgeprägte Bezug des Lebens zur natürlichen Umgebung ist nur noch begrenzt gegeben. Eine Deutung im Sinne eines Leben im Einklang mit der Natur, wie im Beitrag Jacqueline Lathams („*Roots: A Reassessment*“, *Modern Drama*, XIII [1965], 192-197) für die Figuren in *Roots* unterstellt (vgl. 193-195), kann dem Text demgegenüber wohl kaum gerecht werden. Deren Leben wirkt im Gegenteil zunehmend geprägt von den Mechanismen der modernen Gesellschaftsordnung. Mrs Bryants Zeitempfinden beispielsweise ist nicht bestimmt vom natürlichen Tagesrhythmus, sondern ist abhängig von den Strukturen dieser Ordnung, für die im Stück stellvertretend der Fahrplan des öffentlichen Nahverkehrs steht.

<sup>37</sup> Vgl. hierzu auch Groß, „Arnold Wesker und die Tradition des englischen Sozialismus“, 168 sowie Lindemann und Lindemann, *Arnold Wesker*, 38.

<sup>38</sup> Vgl. hierzu auch Dornan, *Arnold Wesker Revisited*, 36. Konrad Groß spricht an dieser Stelle von der „kulturellen Entmündigung der Unterschichten“, welche die „Unterhaltungsindustrie als Kulturersatz“ akzeptiert hätten („Arnold Wesker und die Tradition des englischen Sozialismus“, 168).



Und es liegt zum anderen daran, dass sie sich auch in keiner Weise mit deren Kampf für die Rechte der Arbeitnehmer zu identifizieren vermögen, wie Mr Bryant durch sein Desinteresse an der gewerkschaftlichen Arbeit beziehungsweise stellvertretend hierfür an der Gewerkschaftszeitung kundtut:

MRS BRYANT: The Union magazine's come.

MR BRYANT: I don't want that ole thing. (120)

Nun überformen die Strukturen und Mechanismen der modernen (industriellen) Gesellschaftsordnung das ländliche Leben aber nicht nur im Hinblick auf kulturelle Traditionen und künstlerische Ausdrucksweisen, sondern auch im Hinblick auf das Feld des Beruflichen, was sich insbesondere in den marktwirtschaftlichen Gesetzmäßigkeiten folgenden betrieblichen Rationalisierungsmaßnahmen zeigt, denen Mr Bryant zum Opfer fällt. Zugleich reagiert er wie die übrigen Familienmitglieder aber seltsam schicksalsergeben und verweigern die Figuren jegliches soziopolitisches Engagement selbst angesichts ihrer konkreten und existenziellen Betroffenheit:

JENNY: It's no good upsettin' yourself Beatie. It happen all the time gal.

[...]

MRS BRYANT [*to Mr Bryant*]: All right, get you on up, there ent nothin' we can do.

(135-136)<sup>39</sup>

Statt eines engagierten Eintretens für die sicherlich nicht unberechtigten Arbeitnehmerinteressen Mr Bryants ziehen sich die Figuren vielmehr völlig desinteressiert ins Private zurück, das indes vor dem Hintergrund der beschriebenen kulturellen Defizite auch nicht zum Fundament eines erfüllten Daseins zu werden vermag, womit das Leben der Repräsentanten der ländlichen Bevölkerung schließlich wenig intensiv und insgesamt so gehaltlos wie ziellos wirkt.<sup>40</sup> Anders formuliert, können weder traditionelle noch moderne Deutungshorizonte eine von den Figuren als sinnvoll erfahrene Basis eines erfüllten, perspektivisch angelegten und private wie öffentliche Sphäre integrierenden Lebensentwurfes darstellen oder sie zu solidarischem<sup>41</sup> und gesellschaftlich aktivem Handeln motivieren. Was sich in *Roots* somit manifestiert, ist die Form, die das menschliche Leben angesichts eines Defizits an sinnstiftenden und identitätskonstituierenden Orientierungen annimmt. Beatie problematisiert dies in einem Zitat Ronnies (das wiederum deutliche Anklänge an die bereits dargestellten Aussagen Sarahs aufweist) folgendermaßen: „We

---

<sup>39</sup> Vgl. hier auch Beaties vorwurfsvolle Haltung: „I mean look at Father getting less money. I don't see the family sittin' together and discussin' it. It's a problem! But which of you said it concerns you?“ (138).

<sup>40</sup> Zur Indifferenz der Figuren und zu ihrem wenig gehaltvollen Leben, vgl. auch Lindemann und Lindemann, *Arnold Wesker*, 38-42. Vgl. auch Hillgärtner, „Arnold Wesker: *The Chicken Soup Trilogy*“, 134-135.

<sup>41</sup> Fehlende Solidarität wird auch gegen Ende des Dramas deutlich, als Beatie der emotionalen Unterstützung durch die Familie bedarf und ihr diese verweigert wird: „So you're proud on it? You sit there smug and you're proud that a daughter of yours wasn't able to help her boy friend? Look at you. All of you. You can't say anything. You can't even help your own flesh and blood. Your daughter's bin ditched. It's your problem as well isn't it? I'm part of your family aren't I? Well, help me then! Give me words of comfort! Talk to me – for God's sake, someone talk to me“ (144).

can't be sure of everything but certain basic things we must be sure about or we'll die"" (141). Angesichts des geschilderten Fehlens sinnstiftender Deutungsmuster gleicht das von den Figuren in *Roots* geführte Leben letztlich einem Dasein in innerer Selbstaufgabe; es zeichnet sich durch die Preisgabe jeglichen Anspruchs der Lebensgestaltung aus und knüpft mithin als logischer Schlusspunkt konsequent an die Entwicklungen des ersten Dramas der *Wesker Trilogy* an.

Allerdings stellt *Roots* in Form von Stan Mann, Ronnie und Beatie nun auch die Frage nach individuellen Alternativen zum passiven und bewegungslosen Verharren der Mehrzahl der Repräsentanten der ländlichen Arbeiterschaft in einer weitgehend inhaltsleeren Lebenssituation. Vergleichsweise unproblematisch erscheint dabei noch die Beurteilung der Figur Stan Manns. Dessen Verstoß gegen soziokulturelle Konventionen (beispielsweise durch das unverheiratete Leben in einer eheähnlichen Partnerschaft) lässt ihn zwar zunächst ebenso aus dem Rahmen fallen wie die Intensität seines Lebensanspruches, der (ähnlich wie für Ronnie festgestellt) gegen die versachlicht-entemotionalisierten Existenzbedingungen der Moderne gerichtet zu sein scheint:

There ent much life in the young 'uns. Bunch o' weak-kneed ruffians. None on 'em like livin' look, none on 'em! [...] Wonder if they got eyes to look around them. Think they know where they live? 'Course they don't, they don't you know, not one. Blust! the winter go an' the spring come on after an' they don't see buds an' they don't smell no breeze an' they don't see gals, an' when they see gals they don't know whatta do wi' 'em. They don't! (107)

Stan Manns Lebensentwurf scheint somit auf den ersten Blick durchaus ein alternatives Potenzial eingeschrieben zu sein, und das im Sinne einer sinnlich-körperlichen Rekonkretisierung des Lebens unter Distanzierung von der apathisch-emotionslosen Haltung der übrigen Figuren des Stückes. Zugleich zeigt sich bei näherer Betrachtung allerdings, dass auch dieser Lebensentwurf letztlich weitgehend perspektivlos bleiben muss, und das insbesondere aufgrund von Stan Manns exzessivem Alkoholkonsum, der gegenüber den Anforderungen der modernen kulturellen Ordnung, welche „die generellen anti-exzessiven Kontroll- und Regulierungsanforderungen des bürgerlichen Subjekts [reproduziert]“,<sup>42</sup> eine tendenziell spannungslösende und dergestalt kompensatorisch befreiende Funktion zu übernehmen scheint und der allerdings letztlich im Verlust seines ganzen Besitzes endet.<sup>43</sup>

---

<sup>42</sup> Reckwitz, *Das hybride Subjekt*, 288.

<sup>43</sup> Womit Lindemann und Lindemann zu widersprechen ist, die Stan Mann als eher positiv zu bewertende hedonistische Alternative zur Lebenssituation der anderen Figuren betrachten (vgl. *Arnold Wesker*, 40-41). Diese Beurteilung erscheint aber letztlich angesichts der Gesamtkonzeption dieser Figur wenig überzeugend und ist wohl nur im Hinblick auf Stan Manns intensiven Lebensanspruch (durch den er sich von Harry in *Chicken Soup with Barley* ebenso abhebt wie von den Repräsentanten der Arbeiterklasse in *Roots*) sowie im Hinblick auf seine Affirmation der eigenen Vergangenheit (mag sie auch noch so problematisch sein) plausibel: „Still, I had my day gal I say. Yearp. I had that all right. [...] Yearp. I hed my day. An' I'd do it all the same again, you know that? Do it all the same I would" (107).

Schwieriger zu beurteilen ist die Haltung der Figur Ronnies, die in *Roots* nur als gleichsam theoretisch bleibende Idee und als abstrakte Instanz existiert, indem sie das Stück zwar verschiedentlich zu überlagern droht, ohne indes jemals selbst zugegen zu sein: „The mysterious stranger has not yet come – we await“ (133). Ronnie hat zwar als Konsequenz seiner Desillusionierung, die er am Ende von *Chicken Soup with Barley* offenbart, seinen so abstrakt wie umfassend anmutenden gesellschaftsverändernden Anspruch vordergründig aufgegeben und ihn auf die Ebene der konkreten persönlichen Interaktion verlagert: „He’s a socialist and he used to say you couldn’t bring socialism to a country by making speeches, but perhaps you could pass it on to someone who was near you“ (95). Überdies scheinen in seinem Sozialismuskonzept, das im Verlauf des Stückes über Beatie vermittelt an Konturen gewinnt, theoretisch-intellektuelle Elemente nun mit einem Element des konkreten Lebensbezugs und des intensiven Lebensanspruchs verbunden:

MRS BRYANT: Blust he talk like a book.

BEATIE: An’ sometimes he talk as though you didn’t know where the moon or the stars was. [...] Now listen. This is a simple piece of music, it’s not highbrow but it’s full of living. And that’s what he say socialism is. ‚Christ,‘ he say. ‚Socialism isn’t talking all the time, it’s living, it’s singing, it’s dancing, it’s being interested in what go on around you, it’s being concerned about people and the world.‘ (128-129)

Der auf konkrete Veränderung abzielende Aspekt wird zudem in der wiederum an Sarahs Haltung in *Chicken Soup with Barley* erinnernden Forderung deutlich: „We got to try“ (115). Und sein Verlangen nach reemotionalisierender Intensität schlägt sich darüber hinaus durchaus auch im täglichen Lebensvollzug nieder:

PEARL: [...] All that thunder ’n’ lightnin’ and it didn’t stop once.

BEATIE: Ronnie love it you know. He sit and watch it for bloody hours. (134)<sup>44</sup>

Zugleich wird aber von Anfang an eine Ambivalenz in der Position Ronnies deutlich und die Frage danach aufgeworfen, inwieweit hier tatsächlich konkretes und gesellschaftsgestaltendes Potenzial angelegt ist. Deutlich wird insbesondere, dass er zu vielen Menschen in der kommunikativen Interaktion nicht durchdringt. So steht vor allem Beatie seinen theoretischen Ausführungen des Öfteren tendenziell verständnislos gegenüber: „I ask him exactly the same questions [...]. And he answer and I don’t know what he talk about“ (115). Aber auch deren Familienangehörige sind durch die von ihr rezitierten sozialistischen Versatzstücke ronniescher Provenienz nicht zu erreichen.<sup>45</sup> Das indes widerspricht Ronnies konkretem Kommunikationsziel,

---

<sup>44</sup> Vgl. hierzu auch Gore, „The *Trilogy*: Forty Years On,“ 32.

<sup>45</sup> Vgl. auch Lindemann und Lindemann, *Arnold Wesker*, 42-43 sowie Latham, „*Roots*: A Reassessment,“ 192. Beaties Bemühungen scheitern allerdings auch an der Abwehrhaltung der Familienangehörigen, die sich auf deren Desinteresse an den sozioökonomischen Bedingungen ihrer Existenz zurückführen lässt. Vgl. hierzu auch Hillgärtner, „Arnold Wesker: *The Chicken Soup Trilogy*,“ 134-135.

das sich in seinem (gänzlich unpoststrukturalistischen) Anspruch manifestiert, demzufolge Sprache als verlässliche Brücke zwischen den Menschen zu dienen habe.<sup>46</sup> Wie in *Chicken Soup with Barley* wirkt sein Ansatz somit zu abstrakt und intellektuell,<sup>47</sup> und er steht Sarahs (*Chicken Soup with Barley*) sowie Adas und Daves (*I'm Talking About Jerusalem*) konkreten gesellschaftlichen wie individuellen Veränderungsbestrebungen diametral gegenüber. Bei aller Einsicht in die Notwendigkeit einer intellektuell bewirkten Selbstaufklärung über die uns bedingenden Umstände menschlicher Existenz, durch die sich Ronnie sicherlich deutlich von Sarah abhebt, sind auch für dessen Lebensansatz somit letztlich elementare Schwächen zu diagnostizieren. Als zentrales Dilemma des Ansatzes Ronnies stellt sich dabei insbesondere die Unvermitteltheit zweier Dimensionen heraus, nämlich seiner theoretisch-abstrakten Grundprämissen einerseits und seines konkret-gesellschaftsverändernden Impetus' sowie seines intensiven Lebensanspruches andererseits. Anders ausgedrückt, zeichnen sich die abstrakten sozialistischen Ideale Ronnies durch eine weitgehende Unverbundenheit mit der alltäglichen soziokulturellen Lebenswelt aus. Und das hat über den offensichtlichen Umstand der nicht erfolgten Umsetzung dieser Ideale innerhalb der englischen Gesellschaftsordnung des 20. Jahrhunderts hinaus eine für meine Argumentation sehr viel gewichtigere individuelle Dimension, indem Ronnies konkreter Handlungsanspruch aufgrund dieser Unverbundenheit und somit aufgrund der spezifischen Voraussetzungen seines Ansatzes von vornherein zum Scheitern verurteilt ist, was von ihm zumindest teilweise auch selbstkritisch erkannt zu werden scheint:

My ideas about handing on a new kind of life are quite useless and romantic if I'm really honest. If I were a healthy human being it might have been all right but most of us intellectuals are pretty sick and neurotic – as you have often observed – and we couldn't build a world even if we were given the reins of government. (142)

Angesichts dessen vermag aber auch Ronnie letztlich keine tragfähige Alternative zum sozio-politischen Desinteresse der Figuren in *Roots* sowie zu deren apathischer Lebensweise zu skizzieren, da hier keine Perspektive individueller Lebensgestaltung oder auch sozialer Veränderung entworfen wird. Eine solche könnte dessen Position nur dann eröffnen, wenn es ihm gelänge, die beiden Aspekte der theoretischen Reflexion und der praktischen Anwendung miteinander zu vermitteln.<sup>48</sup>

---

<sup>46</sup> Vgl. 90.

<sup>47</sup> Vgl. hierzu auch Lindemann und Lindemann, *Arnold Wesker*, 41.

<sup>48</sup> Vgl. auch Hillgärtner, „Arnold Wesker: *The Chicken Soup Trilogy*,“ 133. Ronnies Ansatz ist damit Sarahs Haltung hinsichtlich des sich in ihm abzeichnenden Reflexionsniveaus deutlich überlegen; im Vergleich zu Letzterer scheitert er aber in der praktischen Lebensführung. Zur Frage der Alternativfunktion der Position Ronnies, vgl. Lindemann und Lindemann, *Arnold Wesker*, 41-42. Zur Unverbundenheit der beiden Dimensionen als Grund für Ronnies Scheitern, vgl. auch Groß, „Arnold Wesker und die Tradition des englischen Sozialismus,“ 174. Trotz Ronnies Scheitern ist aber das Urteil, er sei ein „phoney socialist“ (Latham, „*Roots: A Reassessment*,“ 194), deutlich überzogen, denn nicht Heuchelei prägt seine Haltung, sondern eine Distanz zu den Bedingungen der soziokulturellen Lebenswelt.

Als letzte Option bleibt somit nur noch Beatie und die Frage, ob sie sich nicht nur (wie Ronnie und Stan Mann) vom Handeln und Verhalten ihrer Familienangehörigen abhebt, sondern darüber hinaus auch eine perspektivisch angelegte individuelle Lebensalternative aufzuzeigen vermag. Eng hiermit verbunden ist die Frage nach Beaties Eigenständigkeit am Ende des Stückes, denn ihre folgende Aussage impliziert angesichts des Zusammenbruchs ihres bisherigen und primär über Ronnie hergeleiteten Selbstverständnisses nicht nur eine Distanzierung von diesem oder auch von der Lebensweise der anderen Figuren, sondern letztlich auch einen Anspruch der autonomen Gestaltung eines neuen Lebensentwurfes und Selbstverhältnisses: „God in heaven, *Ronnie!* It does work, it’s happening to me, I can feel it’s happened, I’m beginning, on my own two feet – I’m beginning ...” (148). Die enge Abhängigkeit ihres Selbstverhältnisses von Ronnie offenbart sich dabei schon in Beaties ersten Dialogpassagen, in denen sie sich (wie auch im weiteren Verlauf des Stückes) derart ausschließlich auf die von Ronnie geprägten diskursiven Muster stützt („quotin’ all the time“ [139]),<sup>49</sup> dass der Rezipient schließlich den Eindruck gewinnt, er sähe (wie es der Nebentext formuliert) zunehmend „a picture of him through her“ (88).<sup>50</sup> Daraus folgt aber, dass sich durch Ronnies Preisgabe seiner sozialistischen Überzeugungen auch Beatie als Selbstverhältnis gewordenen Zitat eines nun veralteten Textes mit dem Verlust ihres gesamten bisherigen Selbstverständnisses konfrontiert sieht. Beaties Versuch umfassender Selbstkonstituierung unter Loslösung von Ronnie, den sie dieser Gefahr in ihren letzten Repliken entgegensetzt in Form des Anspruchs, diesen nicht mehr zu zitieren, sondern vielmehr, repräsentiert durch eine vermeintlich eigenständige Sprachverwendung, nunmehr eigene und ihr Leben anleitende Sinnstrukturen zu entwerfen, ist indes in der ihm eingeschriebenen Absolutheit nicht haltbar: „D’you hear that? D’you hear it? Did you listen to me? I’m talking. Jenny, Frankie, Mother – I’m not quoting no more“ (148).<sup>51</sup> Es zeichnet sich zwar ab, dass sie die engen und durch Ronnie (im Sinne der *langue*) definierten Grenzen durchaus auszudehnen und somit für die Zukunft vermutlich ein eigenständigeres Selbstverhältnis (im Sinne einer individuellen *parole*) zu entwickeln vermag.<sup>52</sup> Zugleich wird aber deutlich, dass sie sich immer noch weitgehend in den (dem sozialistischen Diskurs angehörenden) sprachlichen Strukturen

---

<sup>49</sup> Gore spricht in „*The Trilogy: Forty Years On*“ an dieser Stelle von Beatie als „a ventriloquist’s dummy“ (29). Die Bedeutung des Bezugs auf Ronnie für Beatie wird auch anhand der von ihr empfundenen völligen Abhängigkeit ihres Lebensentwurfes von diesem deutlich: „I couldn’t have any other life now“ (96).

<sup>50</sup> Im Primärtext kursiv.

<sup>51</sup> Dieser Anspruch wird gleichwohl von vielen Sekundärtexten weitgehend unkritisch übernommen. Exemplarisch für eine derartige und unreflektiert aus Beaties Figurenperspektive (wie auch aus dem Nebentext) abgeleitete Position kann hier Dornan, *Arnold Wesker Revisited* stehen: „And then she begins talking freely. [...] She realizes that these ideas are her own. She no longer needs him to think for her. Beatie’s own words become a bridge to her independence“ (34). Vgl. hier auch Latham, „*Roots: A Reassessment*,“ 192; Tom Costello, „The Defeat of Naturalism in Arnold Wesker’s *Roots*,“ *Modern Drama*, XXI (1978), 39-46, 45 sowie Lindemann und Lindemann, *Arnold Wesker*, 42-43.

<sup>52</sup> Zu dieser sprachanalog konzipierten Vorstellung menschlicher Handlungs- und Gestaltungsmöglichkeiten, vgl. Elizabeth Deeds Ermarth, „Beyond ‘The Subject’: Individuality in the Discursive Condition,“ *New Literary History*, 31 (2000), 405-419, v.a. 410-412.

Ronnies bewegt und sie diesen nun zwar nicht mehr direkt, wohl aber indirekt zitiert, wodurch dessen Ideale in ihrem Prozess der Selbstgestaltung indes weiterwirken<sup>53</sup> – was in Ermangelung anderer sinnstiftender Orientierungen zunächst sicherlich nicht zu hinterfragen ist, was allerdings Beaties Anspruch der Absolutheit prinzipiell subvertiert. Eine gewisse Eigenständigkeit und Individualität Beaties liegt angesichts dessen weniger in der vollständigen Loslösung von Ronnie und eher darin, dass sie sich in ihren inhaltlichen Ausführungen zwar weiterhin an diesen anlehnt, in formaler Hinsicht indes eine ihrer Herkunft entsprechende Ausdrucksweise verwendet, die nicht mehr die Ausdrucksweise Ronnies ist,<sup>54</sup> womit aber in der hier angelegten und von ihr implementierten Neukombination präexistenter Strukturen gleichsam symbolisch auf ein nun einsetzendes Verständnis Beaties der von ihr formulierten Gedanken verwiesen wird, die sie nun überdies mit innerer Überzeugung zu vertreten scheint. Dieses Zusammenspiel von Verständnis und Überzeugung wiederum kann ineins mit dem sich abzeichnenden Engagement Beaties, das auf eine zukünftige Vermittlung von Ronnies theoretischen Idealen mit der konkreten gesellschaftlichen Lebenswelt hindeutet,<sup>55</sup> den in ihren letzten Repliken umrissenen Sinnhorizont durchaus zum Ausgangspunkt eines zukünftigen Selbstverhältnisses werden lassen, und das im Unterschied zur Vergangenheit, als Beatie oberflächliche und einzig nach außen präsentierte Begeisterung für Ronnies unverstandene sozialistische Theorien keiner inneren Überzeugung zu entsprechen schien, womit ihr bisheriges Selbstverhältnis allerdings auf tönernen Füßen stand:

Yet, she [...] is frequently revealed as being [...] devoid of the capacity for self-definition. She camouflages this deficiency by offering not her own responses but those of Ronnie. Indeed, her enthusiasm readily to absorb and *be* Ronnie on stage is evidence of her own lack of self-definition.<sup>56</sup>

Der Zitatcharakter von Beaties Identität gehört folglich nur bedingt der Vergangenheit an. Wie eine genaue Lektüre offenbart, zeichnet *Roots* für Beatie den (durchaus optimistisch anmutenden) Horizont eines nur auf den ersten Blick autonomen, letztlich aber begrenzt selbstbe-

---

<sup>53</sup> Einige Beispiele mögen dies verdeutlichen. Nicht nur bezieht sie sich in ihren letzten Dialogpassagen mehrmals explizit auf Ronnie: „And you know what Ronnie says sometimes? He say it serves us right! That’s what he say – it’s our own bloody fault!“ (147; ähnlich formuliert sie dies erneut 148). Darüber hinaus zitiert Beatie auch indirekt weiterhin seine Gedanken, wie sie dem Rezipienten aus ihren Äußerungen im Verlauf des Stückes hinreichend bekannt sind. So erinnern ihre Ausführungen an die lebensintensiven Ambitionen in Ronnies Sozialismuskonzept („Hev you said anythin? I mean really said or done anything to show you’re alive? Alive!“ [146]), an seine Aufforderung, Fragen zu stellen („There are millions of us, all over the country, and no one, not one of us, is asking questions, we’re all taking the easiest way out.“ [147]) oder auch an Ronnies kulturelle Anspruchshaltung, die er ihr gegenüber vertritt: „So you know who come along? The slop singers and the pop writers and the film makers and women’s magazines and the Sunday papers and the picture strip love stories – that’s who come along, and you don’t have to make no effort for them, it come easy“ (147-148).

<sup>54</sup> Vgl. hierzu auch Latham, „*Roots: A Reassessment*“, 196-197. Zur Sprache ihrer Herkunft, vgl. unter anderem Beaties Feststellung zu Beginn des Stückes: „Funny that! Soon ever I’m home again I’m like I always was – it don’t even seem I bin away. I do the same lazy things an’ I talk the same. Funny that!“ (88).

<sup>55</sup> Dornan formuliert dies folgendermaßen: „She [...] breathes life into them“ (*Arnold Wesker Revisited*, 34).

<sup>56</sup> Costello, „The Defeat of Naturalism“, 45.

stimmten Lebens und Handelns, und das eingedenk der sich im Stück und insbesondere in Beaties Gebrauch sprachlicher Zeichen manifestierenden existenziellen Begrenzungen ihres Daseins, die sich solchermaßen aber auch im Handlungsmodell und der darauf aufbauenden inneren Form des Dramas manifestieren. Beispielhaft wird diese Position im Stück durch die von ihr vorgetragene ronniesche Lösung des „moral problem“ (139) deutlich. Wie Ronnie argumentiert, ist die junge Protagonistin der diesem *moral problem* zugrunde liegenden kurzen Erzählung einerseits „responsible“, andererseits aber auch „victim“ (141), und damit ist wohl schlaglichtartig das Spannungsfeld individueller Verantwortung und menschlicher Handlungsbegrenzungen umrissen, innerhalb dessen sich Beatie (wie auch die Repräsentanten der ländlichen Arbeiterklasse) zu bewegen vermögen. Ergreifen sie (wie Beatie) die sich ihnen bietenden Freiräume, so eröffnet sich ihnen durchaus eine Perspektive der Gestaltung des eigenen Lebens: „Man is not necessarily a determined victim of environment or heredity, nor is he a passive sufferer who cannot change his world.“<sup>57</sup> Dies impliziert allerdings nicht die Möglichkeit der umfassend selbstverantwortlichen und völlig unabhängigen Lebensführung, was *Roots* anhand der Bedingtheiten von Beaties auch weiterhin auf Ronnie rekurrierender Sprachverwendung und ineins hiermit anhand ihres Versuches der Eröffnung neuer Sinnhorizonte aufzeigt.<sup>58</sup>

Trotz dieser Einschränkungen scheint in Beaties Haltung am Ende des Stückes aber eine individuelle Alternative zum passiven und bewegungslosen Verharren der Repräsentanten der ländlichen Arbeiterschicht auf. Voraussetzung hierfür ist, dass nicht nur deren weitgehender Verzicht auf Lebensgestaltung in ihren Augen unerträglich scheint, sondern sie darüber hinaus auch die Notwendigkeit der *aktiven* Veränderung ihrer *eigenen* bisherigen Existenz sieht,<sup>59</sup> deren vollständige Abhängigkeit von Ronnie sich in der passiven Rezeption seiner Gedanken niederschlug und keine Perspektive eines auch nur begrenzt selbstdefinierten Lebensentwurfes eröffnete. Dem setzt sie am Ende die ersten Anzeichen eines Selbstverhältnisses entgegen, das sich im Unterschied zu Ronnie durch einen konkreten Lebensbezug auszeichnet und das, angeleitet von individuell überzeugenden Sinnstrukturen, im Unterschied zu ihren Familienangehörigen von gesellschafts- wie identitätsbezogenem Engagement und vom Anspruch der Gestaltung einer eigenständigen und gehaltvollen Existenz geprägt ist. Dieser Anspruch der Selbst- und Lebensgestaltung aber, der nicht nur Anspruch bleibt, sondern den Beatie im Sinne einer Arbeit an sich selbst auch konkret handelnd umzusetzen bestrebt scheint (womit sich im Übrigen erst die Perspektive einer individuellen Identität eröffnet), hebt sie am Ende deutlich von den anderen

---

<sup>57</sup> Ibid., 40.

<sup>58</sup> Die Grenzen des umfassenden Handlungsbegehrens Beaties werden auch unter Bezug auf ihre Familienangehörigen deutlich, deren Verhalten sie bis zum Schluss nicht zu ändern vermag. Während sich dies aber noch als individuelles Versagen der anderen Figuren deuten ließe, scheinen in den diskursiven Bedingtheiten von Beaties Existenz prinzipielle und unhintergehbare Beschränkungen menschlicher Selbst- und Lebensgestaltungsbestrebungen auf.

<sup>59</sup> Vgl. hierzu auch Hillgärtner, „Arnold Wesker: *The Chicken Soup Trilogy*,“ 134.

Figuren in *Roots* ab und knüpft an die Aufforderung von *Chicken Soup with Barley* an, dem eigenen Leben aktiv Form zu geben.



Angesichts des deutlich gewordenen Scheiterns des Großteils der *dramatis personae* in den beiden ersten Dramen setzt *I'm Talking About Jerusalem* im Gesamtgefüge der *Wesker Trilogy* nochmals neu in der Vergangenheit an<sup>60</sup> und stellt anhand von Adas und Daves Versuch der tätigen Umsetzung ihrer sozialistischen Überzeugungen und ineins hiermit der umfassend eigenständigen Gestaltung ihres Lebens die Frage, ob nicht ein alternativer Weg diesseits der Aufgabe oder gar Selbstaufgabe gangbar gewesen wäre, die sich für die anderen Figuren (abgesehen von Sarah und Beatie) im Verlauf der Trilogie mehrheitlich diagnostizieren lässt. Im Unterschied zu *Chicken Soup with Barley* und *Roots*, die inmitten des um sich greifenden existenziellen Verzichts auf Selbst- und Lebensgestaltung somit in Form der beiden letztgenannten Figuren lediglich vereinzelt individuelle Handlungs- und Gestaltungsperspektiven präsentieren, stellt der dritte Teil der Trilogie nun also umgekehrt den individuellen Gestaltungsanspruch Adas und Daves in den Mittelpunkt, gegenüber dem die passiven und weitgehend folgenlosen Haltungen der anderen Figuren einzig punktuell aufscheinen.

Adas und Daves Bestreben, eine individuelle Ausprägung des Sozialismus<sup>61</sup> in der Zurückgezogenheit auf dem Land umzusetzen, lässt sich dabei anhand zweier zentraler Charakteristika beschreiben. Zunächst stellt der Rückzug der beiden den Versuch dar, aus der modernen Industriegesellschaft und der technisierten und zweckrationalen Arbeitswelt auszubrechen, den dort im beruflichen wie privaten Bereich gegebenen Entfremdungstendenzen zu entfliehen und mithin eine individuelle Alternative zu modernen und das Leben des Einzelnen fundamental prägenden sozioökonomischen Strukturen zu entwerfen.<sup>61</sup> Dave formuliert dies im Hinblick auf das Arbeits- und Familienleben folgendermaßen:

I'll work as a chippy on the Colonel's farm here for a year and then in a year's time  
that barn'll be my workshop. There I shall work and here, ten yards from me, where  
I can see and hear them, will be my family. And they will share in my work and I

---

<sup>60</sup> Während *Chicken Soup with Barley* von 1936 bis 1956 den Prozess der Desillusionierung und der (Selbst-)Aufgabe eines Großteils der Figuren nachvollzieht und *Roots*, daran anschließend, das Resultat eines derartigen Prozesses innerhalb eines Zeitraumes von zwei Wochen im Jahr 1959 dramatisiert, geht *I'm Talking About Jerusalem* ins Jahr 1946 zurück und verfolgt bis 1959 konsequent die Frage nach einer alternativen Lebensperspektive.

<sup>61</sup> Der Text von Lindemann und Lindemann spricht an dieser Stelle von einem „Gegenmodell zur industriellen Gesellschaft“ (*Arnold Wesker*, 31). Vgl. auch Hillgärtner, „Arnold Wesker: *The Chicken Soup Trilogy*“, 136. Zum (marxschen) Entfremdungsbegriff, vgl. Winkgens, „Struktur und Botschaft bei Arnold Wesker“, 50-51.



shall share in their lives. I don't want to be married to strangers. I've seen the city make strangers of husbands and wives, but not me, not me and my wife. (164-165)

Deutlich spiegelt sich hier die eingangs im Kontext von *Chicken Soup with Barley* dargestellte, humanistisch geprägte Sozialismuskonzeption Adas, die den existenziellen Bedürfnissen des Menschen wieder umfassender gerecht zu werden sucht, die das Grundproblem menschlichen Daseins in der Moderne weniger in einer kapitalistischen Klassengesellschaft und sehr viel mehr in industriellen Sozial- und Wirtschaftsstrukturen und den mit diesen verbundenen Entfremdungstendenzen verortet sieht und die Ada und Dave in *I'm Talking About Jerusalem* nun konsequent umzusetzen bestrebt sind. Das Verlangen nach einer humanen, dem Menschen nicht entfremdeten und solchermäßen so individuell-kreativen wie mit dem konkreten Dasein des Einzelnen und dessen Bedürfnissen integrierten Form der Arbeit<sup>62</sup> tritt noch deutlicher in den folgenden Ausführungen Daves in den Vordergrund, in denen er Sammy gegenüber feststellt:

Look Sammy, look at this rack you made for your chisels. [...] For no reason at all you worked out a design on an ordinary chisel rack. But there was a reason really wasn't there? You enjoyed using those tools and making up that design. [...] Creating! For the sheer enjoyment of it just creating. And what about the fun we had putting up this workshop? [...] It's not only the fun or the work – it's the place. Look at it, the place where we work. The sun reaches us, we get black in the summer. And any time we're fed up we pack up and go swimming. Don't you realize what that means? There's no one climbing on our backs. Free agents Sammy boy, we enjoy our work, we like ourselves. (191)

Dave stellt somit den zweckrationalen und maschinell-arbeitsteiligen Produktionsmechanismen moderner industrieller Prozesse einen handwerklich-kreativen Schaffensprozess entgegen.<sup>63</sup> Damit zeichnet sich an dieser Stelle aber erneut die bereits angesprochene Tradition der englischen *Arts-and-Crafts*-Bewegung ab, in deren Nachfolge sich Dave befindet und die „gegen die standardisierte Industrieproduktion [...] ein alternatives Verständnis von Arbeit und Produktion“ entwirft, in dem die Dimension individueller Kreativität ebenso in den Mittelpunkt rückt wie „die Identifikation des Kreateurs mit dem Prozess des Herstellens.“<sup>64</sup> Und die von Dave und Ada an-

---

<sup>62</sup> Vgl. Winkgens, „Struktur und Botschaft bei Arnold Wesker“, 47. Dort wird weiter ausgeführt: „In der Nachfolge von William Morris [...] [wird Arbeit verstanden] als eine natürliche und kreative und deshalb humane Form menschlicher Entäußerung“ (ibid.). Zum Verhältnis des Ansatzes Daves zur Kultur- und Zivilisationskritik des englischen Sozialisten William Morris, vgl. auch Valeska Lindemann, *Arnold Wesker als Gesellschaftskritiker* (Marburg, 1972), 123-126.

<sup>63</sup> Vgl. hierzu auch Lindemann und Lindemann, *Arnold Wesker*, 44. In der Betonung des engen Bezuges zwischen Mensch und Arbeitsprozess weist Dave zudem implizit auf das Problem hin, das sich aus der Distanzierung beziehungsweise Entfremdung des Menschen von seiner Arbeit ergibt, nämlich das Problem der unpersönlichen Selbstentäußerung: „I discovered an old truth: that a man is made to work and that when he works he's giving away something of himself, something very precious“ (163).

<sup>64</sup> Reckwitz, *Die Erfindung der Kreativität*, 146 und 148. Hier wird auch auf ein weiteres Charakteristikum der *Arts-and-Crafts*-Bewegung hingewiesen, das sich gleichermaßen in Daves handwerklich-kreativen

gestrebte selbstbestimmtere Lebensweise ist überdies geprägt von einer innerhalb der binnendifferenzierten modernen Gesellschaftsordnung kaum noch gegebenen Einheit von Arbeit und intensivem menschlichem Zusammenleben.<sup>65</sup> Vor diesem Hintergrund lässt sich der Ansatz der beiden letztlich aber durchaus beschreiben als Versuch der „Rettung menschlicher Vielseitigkeit in autonomer Selbstbestimmtheit.“<sup>66</sup>

In der von Ada und Dave in *I'm Talking About Jerusalem* vertretenen Haltung manifestiert sich vor dem Hintergrund der beschriebenen Charakteristika ihrer anvisierten Lebensweise allerdings auch eine bedeutsame Veränderung zu ihrer anfänglichen Einstellung im ersten Akt von *Chicken Soup with Barley*. Der angestrebte Rückzug der beiden aus dem sozialen Umfeld des Londoner Arbeitermilieus scheint zwar auf den ersten Blick lediglich eine partielle Verschiebung darzustellen, impliziert er doch für sie (anders als für viele der übrigen Figuren) nicht die Aufgabe ihrer sozialistischen Ideale. Gleichwohl ist diesem Rückzug aber letztlich dennoch ein grundsätzlicher Positionswechsel eingeschrieben, indem hier die gesamtgesellschaftlich integrierte und auf übergreifende soziopolitische Veränderungen abzielende Perspektive, die sich exemplarisch in Daves Einsatz für seine Überzeugungen im Spanischen Bürgerkrieg („Spain is the battlefront. Spain is a real issue at last.“ [16]) und in Adas aktiver Unterstützung der Arbeiterbewegung in *Chicken Soup with Barley* („You used to be such an organizer.“ [42]) zeigt, auf eine individuelle Perspektive zurückgenommen wird:

ADA: But God forbid we should ever imagine that we're changing that world by living here.

DOBSON: Then there's not much point in doing this sort of thing, is there?

DAVE: Not even on an individual level? (181)

Das wiederum kontrastiert mit Sarahs sozial integrierter Sicht, die nicht nur im ersten Teil der Trilogie, sondern auch in *I'm Talking About Jerusalem* zum Ausdruck kommt („I'm always telling

---

Schaffensprozessen wiederfinden lässt: „Sie lehnt die industrielle und technisch-standardisierte Produktion ab und setzt auf individuelle Einzelstücke“ (149).

<sup>65</sup> Darüber hinaus zeichnet sich der Ansatz Adas und Daves, der durch industrielle Bedingungen geprägten („full of smoke and petrol fumes“ [179]) und gegenüber den Bedürfnissen des Menschen tendenziell indifferenten Lebensweise der Moderne zu entfliehen, durch ein Bestreben aus, in einem engen Bezug zur natürlichen Umgebung einen hohen Grad an Lebensintensität zu gewinnen, wie dies exemplarisch durch das „Schöpfungsspiel“ (Lindemann und Lindemann, *Arnold Wesker*, 45) wie auch anhand von Adas Ausführungen zur Sozialisierung ihrer Kinder deutlich wird: „We'll teach the children to look at things won't we Dave? I shall make it into a sort of game for them. Teach them to take notice. [...] Don't let the world pass you by, I shall tell them [...] breathe, I shall say, breathe deeply and fill your lungs and open your eyes. For the sun, I shall say, open your eyes for that laaaarge sun“ (174-175). Auch dieser Aspekt lässt sich im Übrigen an Überlegungen William Morris' anknüpfen (vgl. hierzu Lindemann und Lindemann, *Arnold Wesker*, 60).

<sup>66</sup> Wie dies von Konrad Groß im Hinblick auf den in den weskerschen Werken vertretenen Sozialismusbegriff formuliert wird (vgl. „Arnold Wesker und die Tradition des englischen Sozialismus,“ 172). An anderer Stelle spricht Groß auch vom „Idealbild des sich in personaler Ganzheit verwirklichenden Menschen“ (ibid., 166) sowie vom „sich in autonomer Selbstbestimmung verwirklichenden ganzheitlichen Menschen“ (ibid., 168).

you you can't change the world on your own.“ [210]) und die sich aufgrund des ihr dergestalt implizit eingeschriebenen und übergreifenden reformerischen Impetus‘ allerdings auch durch eine gewisse fehlende intellektuelle Reife charakterisiert. Und es ist demgegenüber das Ergebnis einer (Selbst-)Aufklärungsarbeit Adas und Daves, die eingedenk der sie bedingenden sozioökonomischen Strukturen das kleinräumig angelegte Experiment einer gelingenden Selbst- und Lebensgestaltung wagen, ein Experiment, dem allerdings ein tendenzieller Anspruch der Absolutheit immanent ist. Darauf aber, und somit auf die Frage, wie die Haltung der Simmonds‘ im Verlauf des Stückes zu bewerten ist, wird im Verlauf meiner weiteren Überlegungen noch näher einzugehen sein.

Der Rückzug Adas und Daves, und damit ist das zweite Charakteristikum ihrer Position angesprochen, zeichnet sich vor dem beschriebenen Hintergrund aber auch durch einen konkreten, praktischen und potenziell individualisierenden Handlungsansatz aus, das heißt durch das Bestreben der konkreten Lebensgestaltung („*We do the living. We do the living.*“ [215]) und der praktischen Umsetzung ihrer sozialistischen Vorstellungen („*It's the doing, the doing!*“ [181]) und somit letztlich der Schaffung des im Titel genannten leitmotivischen *neuen Jerusalem*, das stellvertretend für ein anderes und aus ihrer Sicht besseres Leben steht.<sup>67</sup> Hierin spiegelt sich nicht nur die eben dargestellte Enttäuschung über die Strukturen der sozioökonomischen Ordnung, sondern zugleich auch das von ihnen als solches wahrgenommene Stagnieren des Versuchs der umfassenden Ausgestaltung einer sozialistischen Gesellschaftsordnung:

SARAH [...]: What's wrong with socialism that you have to run to an ivory tower?

DAVE: Nothing's wrong with socialism Sarah, only we want to live it – not talk about it. (164)

Diese Haltung des aktiven und auf die Veränderung der eigenen Lebensbedingungen abzielenden individuellen Handelns kontrastiert wiederum deutlich mit der theoretischen und distanzierten Position Ronnies,<sup>68</sup> die gegen Ende von *I'm Talking About Jerusalem* neuerlich hervortritt und die ihm keine Perspektive der tätigen Gestaltung des Lebens im Einklang mit seinen existenziellen Bedürfnissen oder auch mit seinen sozialistischen und potenziell sinnstiftenden Vor-

---

<sup>67</sup> Zur These einer Identifikation des im dritten Teil der Trilogie in säkularisierter Form leitmotivisch funktierenden *neuen Jerusalem* mit der Hauptstadt des angekündigten Reich Gottes und der „Vision eines goldenen Zeitalters“ (Lindemann und Lindemann, *Arnold Wesker*, 60) im jüdischen Glauben, vgl. *ibid.* sowie Zimmermann, „Wesker and Utopia in the Sixties“, 194. Wie erstgenannter Text hervorhebt, kommt der jüdischen Herkunft der Protagonisten in der *Wesker Trilogy* (im Unterschied zu späteren Werken Arnold Weskers) allerdings keine zentrale Funktion zu (vgl. Lindemann und Lindemann, *Arnold Wesker*, 10).

<sup>68</sup> Vgl. hier auch Daves folgende Aussage: „I talked enough! You bloody Kahns you! You all talk. Sarah, Ronnie, all of you. I talked enough! I wanted to do something. Hands I've got – you see them? I wanted to do something“ (206). Dass in dieser Aussage allerdings eine Fehleinschätzung der Position Sarahs impliziert ist, sollte deutlich geworden sein. Zur Enttäuschung Adas und Daves über die passive Haltung der Arbeiterklasse sowie zum sie nicht nur von Ronnie, sondern auch von der Mehrzahl der übrigen Figuren unterscheidenden praktischen Anspruch ihres Ansatzes, vgl. auch Hillgärtner, „Arnold Wesker: *The Chicken Soup Trilogy*“, 136-137. Zu Letzterem, vgl. auch Lindemann und Lindemann, *Arnold Wesker*, 43 und 48.

stellungen eröffnet: „I say all the right things, I think all the right things, but somewhere, some bloody where I fail as a human being“ (216).

Diese Position Ronnies ist dabei das folgerichtige Ergebnis einer Entwicklung, die ihn von der Forderung nach umfassender Umstrukturierung der sozioökonomischen Ordnung im Sinne des Sozialismus‘ (1936 bis 1956) über den Versuch der Umsetzung seiner Ideale unter Rücknahme auf das engere soziale Umfeld (1956 bis 1959) bis hin zu einem weitgehend bewegungslosen Verharren angesichts der ihn überfordernden Aufgabe der Gesellschaftsveränderung und der damit eng zusammenhängenden Anforderung der Lebensgestaltung geführt hat, wodurch die Unvermitteltheit seiner theoretischen und intellektuellen Position mit dem praktischen und konkreten Lebensvollzug nun aber auch in ihrer ganzen Schärfe hervortritt.<sup>69</sup> In Anbetracht eines sich im Stück abzeichnenden und individuell empfundenen Mangels an Alternativen der Sinnkonstitution („Then where do we look for our new vision?“ [216]) stellen seine anfänglichen sozialistischen Ideale jedoch immer noch den (nunmehr tönernen) Grundpfeiler von Ronnies Selbstverhältnis dar. Dadurch wird allerdings die Heftigkeit seiner Reaktion angesichts des Scheiterns Adas und Daves am Ende von *I’m Talking About Jerusalem* verständlich, welche auf eine Bedeutung des Experiments der beiden hinweist, die weit über deren kleinräumigen Versuch einer konkreten Umsetzung des Sozialismus‘ hinausgeht: „Ronnie’s desperate mourning in the end [...] transcends the failure of the experiment and demonstrates the fundamental need for the ideal.“<sup>70</sup> Adas und Daves Lebensentwurf muss in seinen Augen als die letzte Bastion eines anfangs eine erfolgreiche Zukunft versprechenden sozialistischen Feldzuges erscheinen („If only we could squeeze a tiny victory out of it all. God, there must be a small victory somewhere for one of us.“ [211]) und zugleich die dringend benötigte Bestätigung darstellen, dass in seinen Überzeugungen trotz des von ihm wahrgenommenen permanenten Scheiterns in den vorausgegangenen Jahrzehnten dennoch der Keim des konkret und praktisch Möglichen angelegt ist: „Jesus, one of us has got to make a success of something“ (209). Was Ronnie folglich im letzten Akt von *I’m Talking About Jerusalem* zum Ausdruck bringt, ist das grundlegende menschliche Bedürfnis nach

---

<sup>69</sup> Seine ausschließlich theoretisierende und untätige Haltung sowie die ihr eingeschriebene Diskrepanz zwischen konkreter Gesellschafts- wie Lebensgestaltung einerseits und der Beibehaltung des *Status quo* durch Rückzug auf wenig überzeugende und tendenziell zur Passivität verleitende theoretische Lehrsätze andererseits formuliert Ronnie auch unter Bezug auf Harry Kahn und „the great millennium“ (211): „Well, I haven’t brought it about – and they (*of Ada and Dave*) haven’t brought it about, and the Monty Blatts and Cissie and Esther Kahns haven’t brought it about. But then Dad said it would never happen in our lifetime – ‚It’ll purify itself‘ he used to say. The difference between capitalism and socialism he used to say was that capitalism contained the seeds of its own destruction but socialism contained the seeds of its own purification“ (ibid.).

<sup>70</sup> Zimmermann, „Wesker and Utopia in the Sixties“, 197. Vgl. ähnlich auch Lindemann und Lindemann, *Arnold Wesker*, 36. Die Bedeutung für Ronnie zeigt sich auch in Daves folgender Aussage: „Anyone would think it’s your experiment that failed, you with your long face“ (212). Die Funktion eines Feldversuchs, die das Unterfangen Adas und Daves in Ronnies Augen annimmt, wird bereits zu Beginn des Stückes deutlich: „And the world – will watch you“ (165). Dass deren Entwurf für die anderen Figuren von ähnlicher Relevanz ist, offenbart Esther: „You want to build Jerusalem? Build it! Only maybe we wanted to share it with you“ (207).

einem Deutungshorizont der eigenen Existenz, der die tägliche praktische Lebensführung aus der Wahrnehmung des je Einzelnen sinn- und gehaltvoll anzuleiten vermag: „They [visions; M.R.] *do* work! And even if they don’t work then for God’s sake let’s try and behave as though they do – or else nothing will work“ (216).

Zwangsläufig drängt sich vor dem Hintergrund der bisherigen Überlegungen nun allerdings die über dem Ende des Stückes schwebende entscheidende Frage auf, weshalb Adas und Daves Vision eines selbstbestimmten und den eigenen Bedürfnissen entsprechenden Daseins im praktischen Lebensvollzug und insbesondere in der im Stück implementierten spezifischen Ausprägung scheitern muss. Ein erster Ansatzpunkt könnte hier die Überlegung sein, dass es sich letztlich um ein individuelles Versagen der Simmonds‘ handeln könnte, wofür dann Daves Unterschlagung von Baumaterial stellvertretend stünde.<sup>71</sup> Träfe dies zu, dann zöge das bedeutsame Konsequenzen für die *Wesker Trilogy* nach sich, da zumindest *ex negativo* die Möglichkeit autonomer menschlicher Lebensgestaltung zum Ausdruck käme und sich die implizite Kritik des Stückes darauf konzentrierte, aufzuzeigen, inwieweit durch individuelle Schwächen Autonomiepotenziale ungenutzt blieben, womit die Dramen der Trilogie indes tendenziell aus dem Rahmen des Handlungs- und Selbstgestaltungsmodells des *New English Drama* fielen. Es zeigt sich jedoch, dass die Ursachen für die Erfolglosigkeit des Experiments nicht in persönlichen Unzulänglichkeiten Adas und Daves angelegt sind; deren durch Ada zum Ausdruck gebrachtes unverwüstliches Engagement („I’m [...] strong, I shall survive every battle that faces me [...], and this place means survival for me. We – are – staying – put!“ [194]) stellt vielmehr (wie schon anhand von Sarahs Haltung in *Chicken Soup with Barley* deutlich wurde) die Grundvoraussetzung dafür dar, sich überhaupt erst die Perspektive und Möglichkeit einer gelingenden Realisierung des eigenen Lebensentwurfes zu eröffnen.<sup>72</sup> Dementsprechend muss aber danach gefragt werden, inwieweit nicht in den immanenten Prämissen des Experiments der beiden schon der Keim des Scheiterns angelegt ist, und diese Überlegung macht auf zwei eng miteinander verknüpfte Probleme aufmerksam, die den Lebensentwurf Adas und Daves in der ihm von ihnen gegebenen spezifischen Form von vornherein undurchführbar erscheinen lassen.

Zunächst präsentiert sich das Experiment aus Sicht der Moderne als anachronistisch, das heißt als Versuch, den Bedingungen des industrialisierten 20. Jahrhunderts in eine vorindustrielle

---

<sup>71</sup> Vgl. 185-188.

<sup>72</sup> Wenn in *I’m Talking About Jerusalem* überhaupt von individuellem Versagen gesprochen werden kann, dann trifft dies wohl eher auf die anderen Figuren des Stückes zu, die (wie Libby Dobson) aufgegeben haben, die (wie Ronnie) in ihrer rein theoretischen Haltung keine praktische Perspektive eröffnen und die sich insgesamt eher passiv und abwartend verhalten und Ada und Dave wenig Unterstützung zukommen lassen, was Dave zutreffend bemängelt: „Ten years I spent here trying to carve out a satisfactory life for my wife and kids and on every side we’ve had opposition. From the cynics, the locals, the family. [...] Who came forward with a word of encouragement? Who said we maybe had a little guts? Who offered one tiny word of praise?“ (207). Daves angesprochener Fehler in Form der Entwendung von Baumaterial ist demgegenüber sicherlich nicht ausschlaggebend für das Scheitern des Experiments und widerspricht überdies nicht nur seiner sonstigen Charakterzeichnung, sondern wirkt zudem schlecht in das Stück integriert. Zu Letzterem, vgl. Lindemann und Lindemann, *Arnold Wesker*, 47.

Zeit zu entfliehen,<sup>73</sup> wie dies auch von Sarah pointiert auf den Punkt gebracht wird: „It’s the Middle Ages. Tell me why you want to go back to the Middle Ages?“ (160). Dieser Anachronismus wiederum hat fundamentale Auswirkungen auf die von Dave angestrebte Form des Arbeitslebens, was er sich dies schließlich selbst eingestehen muss:

I’m not saying I’m useless, but machinery and modern techniques have come about to make me the odd man out. Here I’ve been, comrade citizen, presenting my offerings and the world’s rejected them. (215-216)<sup>74</sup>

Insofern erweist sich sein anfängliches Ansinnen, den modernen und technisierten Produktionsbedingungen in eine vorindustrielle Form humanerer Arbeit zu entkommen, wie er sie in der traditionellen Arbeitsweise der Handwerker Sri Lankas verwirklicht sieht („I’m talking about the *way* they worked.“ [163]) als illusionäre Selbsttäuschung, da er im Zuge der Konfrontation der Ergebnisse seiner handwerklichen Tätigkeit mit der industriell gefertigten Konkurrenz (wenngleich zögerlich) dazu übergehen muss, sich den Prozeduren des Marktwirtschaftlichen und der routinisierten Herstellung von standardisierten Produkten anzupassen, und das allerdings ohne damit dieser Konkurrenz am Ende gewachsen zu sein:

Three weeks ago I had an inquiry for an originally designed suite of dining-room chairs and table and I sent in an estimate [...]. If they don’t want it, it means I have to carry on doing window sashes. (204)

Das Unzeitgemäße des Versuches der Simmonds‘, den Bedingungen und Problemen der modernen Gesellschaftsordnung gänzlich den Rücken zu kehren, ist wiederum eng mit einem Absolutheitsanspruch der Lebensgestaltung verbunden. Dies bedeutet, dass Ada und Dave bestrebt sind, dem eigenen Leben in weitgehend autonomer Weise selbst Form zu geben, wobei sie dabei allerdings verkennen, dass die Selbstkonstituierungsmöglichkeiten des Einzelnen Begrenzungen unterworfen sind und ein vollständiger Rückzug aus den soziokulturellen Voraussetzungen menschlichen Daseins nicht möglich, er vielmehr diesen Voraussetzungen unhintergebar verhaftet ist, sie sich seinem Dasein unweigerlich eingeschrieben haben und auch weiterhin einschreiben werden.<sup>75</sup> Oder wie Harry dies in *Chicken Soup with Barley* kurz und bündig formuliert: „You can’t run away from it“ (43). Die Gestaltung des eigenen Lebens hat folglich immer von den spezifischen und kontingenten soziokulturellen Bedingungen einer Zeit ausgehen, und nur innerhalb dieses Rahmens können individuelle Konzeptionen potenziell erfolgreich implementiert werden. Angesichts dessen erscheint es jedoch nur folgerichtig, dass es den Simmonds in *I’m Talking About Jerusalem* nicht gelingen will, den sozioökonomischen Kontexten der Moder-

---

<sup>73</sup> Vgl. *ibid.*, 46. Vgl. auch Zimmermann, „Wesker and Utopia in the Sixties“, 195-196.

<sup>74</sup> Vgl. hierzu auch Lindemann, *Arnold Wesker als Gesellschaftskritiker*, 124.

<sup>75</sup> Der Nebentext beschreibt das Fortwirken soziokultureller Prägungen innerhalb des Lebensentwurfes Adas und Daves wie folgt: „The new life has started and some of the old has come with them“ (173; im Nebentext kursiv).

ne zu entfliehen; diese durchsetzen im Gegenteil zunehmend ihr zurückgezogenes Leben auf dem Land, was sich exemplarisch anhand der für das Dasein unter den Bedingungen der Moderne charakteristischen räumlichen Trennung von Arbeitsplatz und Wohnort, anhand ökonomischer Abhängigkeitsverhältnisse oder auch anhand von Daves Plan der Übernahme industrieller Produktionsprozesse in seine handwerklich geprägte Arbeitsweise zeigt:<sup>76</sup>

CISSIE: [...] So he found a new workshop in the village. [...] If he's managed to persuade the bank to loan him money then he can buy machinery and his work'll be easier.

ESTHER: Now *that's* something I don't understand. I can remember him saying when he first moved here that he wanted to make furniture with his own hands. Now he's buying machinery, he'll be like a factory only not big enough to make their turnover. (199-200)

Hierdurch gewinnt jedoch die Problematik und die Unhaltbarkeit des absoluten Autonomieanspruchs, der Adas und Daves Lebensansatz eingeschrieben ist, deutlich an Konturen. Deren bedingungsloser Rückzug führt zu einer Unvermitteltheit von individuellem Gestaltungsbegehren und soziokultureller Lebenswelt – wo doch nur der Versuch einer Vermittlung beider Bereiche letztlich eine Perspektive der gelingenden Lebensgestaltung zu eröffnen vermöchte:

In order to protect people from despair and degradation, reality needs to be transcended by the dream, as much as the dream needs to be corrected by the attempt to translate it into reality, if it is not to degenerate into escapism.<sup>77</sup>



Indem nun aber die versuchte Abgrenzung Adas und Daves in *I'm Talking About Jerusalem* keine durchführbare Alternative darstellt und erkennbar wird, dass der menschliche Lebensentwurf immer nur innerhalb einer spezifischen kulturellen Ordnung realisierbar ist, das heißt unter zumindest teilweiser Akzeptanz kontingenter historischer Bedingungen, diese Bedingungen indes

---

<sup>76</sup> Vgl. hierzu auch Gore, „The *Trilogy*: Forty Years On,“ 24-27.

<sup>77</sup> Zimmermann, „Wesker and Utopia in the Sixties,“ 203. Vgl. hierzu auch *ibid.*, 195-196. Dass gewisse Zugeständnisse an die (Produktions-)Bedingungen der modernen und technisierten industriellen Ordnung im Übrigen zwar Adas und Daves Anspruch der autonomen Selbstkonstituierung relativieren, nicht aber ihre Ideale kompromittieren würden, wird unter Bezug auf die Daves Konzeptionen implizit zugrunde gelegten sozialistischen Theorien William Morris' deutlich: „He used to say ‚Machines are all right to relieve dull and dreary work, but man must not become a slave to them‘“ (200). Zu diesem Aspekt des Ansatzes Morris', vgl. auch Lindemann, *Arnold Wesker als Gesellschaftskritiker*, 123-124. Dadurch aber, dass die beschriebene und durch die Umstände *erzwungene* partielle Akzeptanz moderner Verhältnisse durch Dave nicht zu einer *prinzipiellen* Haltung der Kompromissbereitschaft gerinnt, um solchermaßen innerhalb eines nicht zu transzendierenden Rahmens sozioökonomischer Bedingtheiten dann eigene Konzeptionen implementieren zu können, ist das Experiment der Simmonds' letztlich auch auf diesem Wege nicht zu retten.

den grundlegenden Bedürfnissen dieser beiden Figuren nicht vollumfänglich gerecht zu werden vermögen, könnte man annehmen, dass sich mit dem Misslingen von deren Versuch der Lebensgestaltung in *I'm Talking About Jerusalem* nun doch implizit die Aufforderung verbände, sich engagiert und aktiv mit sozioökonomischen Problemlagen auseinanderzusetzen, und das mit dem Ziel ihrer Veränderung im Sinne sozialistischer Vorstellungen. In einer derartigen sozialistisch-didaktischen Deutung<sup>78</sup> stellte sich das Scheitern der Simmonds' dann als ein kaum vertretbarer Rückzug aus sozialer Verantwortung dar, die jeder Einzelne trage,<sup>79</sup> und beginne der Versuch der Lebensgestaltung bei der Veränderung sozialer Bedingungen und nicht im Streben nach Implementierung des angestrebten *Jerusalem* in individueller Isolation. Und angesichts dessen ließe sich *I'm Talking About Jerusalem* lesen als das dramatische Plädoyer für ein gemeinsames und auf die Umformung soziokultureller Bedingungen gerichtetes Handeln aller Mitglieder der kulturellen Ordnung. Allein, bei genauerer Betrachtung der *Wesker Trilogy* in ihrer Gesamtheit zeigt sich, dass sie letztlich implizit eine **zwischen Extremen vermittelnde Position** vertritt. So betont sie (anhand von insbesondere Ada und Dave) einerseits den individuellen Selbstbezug, und das im Bemühen um eine gelingende Lebensgestaltung, die allerdings nur innerhalb der Bedingungen einer spezifischen kulturellen Ordnung erfolgen kann. Damit verbindet sich folglich andererseits auch der Verzicht auf den Anspruch einer umfassenden Veränderung eben dieser Bedingungen, der letztlich zum Scheitern verurteilt ist und für viele der Angehörigen der Arbeiterschaft und vor allem für Ronnie in die Resignation führt. Daraus aber folgt erneut, dass *The Wesker Trilogy* eher als ein Plädoyer für eine kleinräumig angelegte Perspektive der individuellen Lebensgestaltung gelesen werden kann, die den fürsorgenden Blick zuallererst auf das eigene Leben richtet, dem innerhalb kontingenter (und potenziell schwieriger) Bedingungen gleichwohl eine bejahenswerte Form zu geben ist. Und das wiederum verweist schließlich erneut auf Sarahs Position, deren trotz aller Unwägbarkeiten und Rückschläge unverwüstliche Lebenseinstellung (*to care*) überhaupt erst die Voraussetzung für eine gelingende Gestaltung des eigenen Lebens darstellt.

All dies aber bedeutet nun, dass die Gesamtperspektive von *I'm Talking About Jerusalem* wie der *Wesker Trilogy* insgesamt nicht derart düster ist, wie es durch das Ende des dritten Teiles auf

---

<sup>78</sup> Zur Frage des Didaktischen im Werk Weskers, vgl. Zimmermann, „Wesker and Utopia in the Sixties“, 192. Vgl. hierzu auch Hillgärtner, Arnold Wesker: *The Chicken Soup Trilogy*,“ 118 sowie Dornan, *Arnold Wesker Revisited*, 22.

<sup>79</sup> Im Stück formuliert Libby Dobson einen ähnlichen Vorwurf, der vor dem Hintergrund seiner desillusionierten und resignativen Haltung allerdings kaum überzeugend wirken kann: „Have you ever taken your ideas to their logical conclusion? [...] Would you have the world do without cars, planes, electricity, houses, roads? Because *that's* the logical conclusion. If no man should be tied to turning out screws all his life, then that's what it means. No screws – no transport! No labourers – no roads! No banks or offices – no commercial market! No humdrum jobs, then no anything!“ (181). Zur These, wonach die Flucht aus sozialer Verantwortung einen vermeintlich entscheidenden Grund für das Scheitern Adas und Daves darstelle, vgl. Lindemann und Lindemann, *Arnold Wesker*, 46-47. Vgl. ähnlich auch Hillgärtner, „Arnold Wesker: *The Chicken Soup Trilogy*,“ 126 und 136-137 (hier auch zur von Dobson aufgeworfenen Frage der Verallgemeinerbarkeit). Vgl. hierzu auch Dornan, *Arnold Wesker Revisited*, 39-40.



den ersten Blick den Anschein haben mag. Denn eine nähere Betrachtung des Experiments der Simmonds' und seines Scheiterns offenbart sowohl explizit spezifische Defizite ihres Ansatzes als auch *ex negativo* Potenziale menschlichen Handelns. Anders ausgedrückt, lässt sich hier im Schnittpunkt von Gesellschaftsbezug und Identitätsthematik ein Handlungs- und Gestaltungsmodell erschließen, das eine optimistischere menschliche Handlungsperspektive eröffnet, als dies durch das Misslingen des Experiments zunächst der Fall zu sein scheint.<sup>80</sup> Dieses Modell verweist dabei (Sarah folgend) zunächst auf die unhintergehbare soziokulturelle Einbettung des Menschen und dessen Streben nach Selbst- und Lebensgestaltung; es betont allerdings ebenso (und hier nun in Opposition zu Sarah und in begrenzter Übereinstimmung mit Ada und Dave) die Notwendigkeit der (Selbst-)Aufklärung im Hinblick auf eigene Bedürfnisse, aber auch im Hinblick auf mögliche Freiräume für das Gelingen des Gestaltungsprozesses; es hebt darüber hinaus in diesem Kontext (und in erneutem Konsens mit Ada und Dave sowie nun in Abgrenzung von Ronnie) die Funktion konkreten und praktischen Handelns hervor; und es unterstreicht schließlich die Bedeutung des fürsorgenden (Selbst-)Bezuges (womit es wiederum an Sarahs *to care* anknüpft), ohne den individuelle „happiness“ (181) und ein Leben im Einklang mit existenziellen Bedürfnissen letztlich un erreichbar bleiben muss. Was *The Wesker Trilogy* demnach aufgibt, ist angesichts der im Verlauf des Bühnengeschehens deutlich werdenden Begrenztheit menschlicher Handlungsmöglichkeiten zwar die sozialistische Illusion einer durch den Einzelnen zu bewirkenden grundlegenden Veränderung der soziokulturellen Ordnung, nicht aber die dem Menschen mitgegebene Bestimmung (und Möglichkeit) der Gestaltung des je eigenen Lebens. Das wiederum impliziert für die Trilogie zuvörderst einen Ansatz des Kleinräumigen innerhalb historisch spezifischer Bedingungen, die vom Einzelnen als Ausgangspunkt und Kontext seines Strebens nach Selbstkonstituierung anzuerkennen sind.

Dass die damit hergeleitete Konzeption einer *sozial integrierten Kleinräumigkeit der aktiven, reflektierten und sich sorgenden individuellen Lebensgestaltung* dabei offensichtlich nicht mit Desillusionierung und Resignation gleichzusetzen ist, offenbart das dem Rezipienten eher ziel- und gehaltlos erscheinende Leben vieler der Figuren in insbesondere *Chicken Soup with Barley* und *Roots*, die das Gebot des im eigenen Interesse tätigen individuellen Engagements durch Aufgabe und Selbstaufgabe ersetzt haben und die ebenso wie Ronnie angesichts eines Defizits an das eigene Leben unumstößlich anleitenden Sinnstrukturen zunehmend auf alle Bemühungen einer gelingenden Identitätskonstituierung verzichten. Aus der Gesamtperspektive der Trilogie betrachtet, kann der Leitfaden des eigenen Lebens aber bei allen Problemen und Rückschlägen, die den Einzelnen unter den Bedingungen der Moderne konfrontieren mögen, mithin nicht die resignative Verzweiflung und das Tal der Tränen sein, was (überraschenderweise) von Ronnie am Ende von *I'm*

---

<sup>80</sup> Zu ambivalenten und nicht durchgängig negativen Deutungen des Experiments und des Endes von *I'm Talking About Jerusalem*, vgl. u.a. Lindemann und Lindemann, *Arnold Wesker*, 47-48; Zimmermann, „Wesker and Utopia in the Sixties,“ 201; Hillgärtner, „Arnold Wesker: *The Chicken Soup Trilogy*,“ 128 sowie (wenngleich mit wenig überzeugender Begründung) Doman, *Arnold Wesker Revisited*, 39.

*Talking About Jerusalem* treffend auf den Punkt gebracht wird: „We – must – be – bloody – mad – to cry!“ (218). Vielmehr klagt dieses Stück (wie die *Wesker Trilogy* in ihrer Gesamtheit) die Verantwortung jedes Einzelnen für sein Leben ein, und das trotz (oder gerade wegen) des Wissens um die Begrenzungen menschlicher Handlungs- und Selbstgestaltungsmöglichkeiten.

Vor dem Hintergrund der vorausgegangenen Überlegungen lässt sich für *The Wesker Trilogy* abschließend aber auch die für das *New English Drama* charakteristische Vermittlung von Form und Inhalt diagnostizieren. Dabei ist mit der Forderung der drei Dramen, das eigene Leben als ein zu gestaltendes Leben zu betrachten, einerseits implizit die Perspektive einer in der Auseinandersetzung mit existenziellen und soziokulturellen Herausforderungen gleichwohl potenziell gelingenden Lebensgestaltung verbunden, die wiederum eng an die Vorstellung des *tätigen Engagements* geknüpft wird. Andererseits wird jedoch auch deutlich, dass eine derartige Lebensgestaltung erst im Rahmen bestimmter und historisch kontingenter Umstände möglich ist, *innerhalb* derer sich der Einzelne individuelle Freiräume zu verschaffen hat. Anders ausgedrückt, vermögen die Figuren die den Stücken inhaltlich eingeschriebenen soziokulturellen Begrenzungen des menschlichen Handlungsbegehrens formal nicht zu transzendieren. Und das wiederum zeigt sich insbesondere anhand des Misslingens des Experiments Adas und Daves, das zuvörderst aufgrund des ihm immanenten Autonomiestrebens zum Scheitern verurteilt ist. Dass den Figuren die Gründe hierfür nur schemenhaft deutlich werden („Well you two, you put it into practice, God knows why you lost.“ [209]), verweist darüber hinaus auf die Beschränkungen, denen jeder Versuch der (Selbst-)Aufklärung unterworfen ist, den die *Wesker Trilogy* (wie herausgearbeitet) als elementaren Bestandteil eines erfolgreichen Prozesses der Identitätskonstituierung betrachtet und der doch (wie Ada hervorhebt) immer nur in einer partiellen Selbstaufklärung und Selbsttransparenz resultieren kann: „Do you think I know why I behave the way I behave?“ (194). Angesichts dessen rückt in den drei Dramen der *Wesker Trilogy* aber der *vielschichtige Prozess tätiger Lebensgestaltung von formal nur begrenzt erkenntnisfähigen und handlungsmächtigen Figuren* in den Vordergrund – und das impliziert konsequenterweise sowohl die Möglichkeit des Scheiterns als auch die Möglichkeit des Neuanfangs, nun allerdings innerhalb der (sich inhaltlich manifestierenden) Strukturen der bestehenden sozioökonomischen Ordnung: „I’ve found a basement workshop in London and I’ll set up shop there“ (213). Was sich hier mithin ganz am Ende von *I’m Talking About Jerusalem* schemenhaft andeutet, ist solchermassen die Perspektive einer sicherlich schwierigen, aber durchaus möglichen Vermittlung des individuellen Gestaltungsbegehrens (*workshop*) mit den vorgefundenen Vorgaben der menschlichen Lebenswelt (*London*): „Who knows, maybe people will buy furniture in town“ (ibid.). Eine derartige Vermittlungsleistung ist dabei durch die Konvergenz von Inhalt (und den sich dort manifestierenden Begrenzungen) und Form (und den in ihrem Autonomiestreben eingeschränkten Figuren) innerhalb des Drama-

tischen bereits implementiert,<sup>81</sup> und sie fordert für ihre lebenspraktische Umsetzung im Sinne einer gelingenden Lebensgestaltung erneut den aufmerksamen, problembewussten und (für-)sorgenden Blick auf das eigene Leben und dessen Bedingungen ein. Und sie wäre im Übrigen auch eine Voraussetzung für ein wie auch immer geartetes soziales und politisches Engagement, das sich seiner Beschränkungen bewusst ist und das nicht auf die grundlegende Veränderung des Bestehenden abzielt, sondern das sich als ein gestaltendes Wirken innerhalb der Gegebenheiten versteht. Das wiederum wird von *The Wesker Trilogy* sicherlich nicht für obsolet erklärt, erscheint aber (angesichts der sozioökonomischen Thematik und der sozialistischen Perspektive der Dramen eher überraschend) der fürsorgenden Verantwortung für das eigene Leben und dessen Gestaltung innerhalb von zunächst einmal zu akzeptierenden Rahmenbedingungen nachgeordnet.

---

<sup>81</sup> Zur Konvergenz von Form und Inhalt im Drama Weskers, vgl. (mit anderen Schwerpunktsetzungen) u.a. auch Winkgens, „Struktur und Botschaft bei Arnold Wesker,“ 40 sowie Lindemann und Lindemann, *Arnold Wesker*, 16 und 19.

### 6.3 David Storeys *In Celebration*: Zum Verhältnis von Primärsozialisation und Sekundärsozialisation

---

Whose life was ever a complete statement?

Arnold Wesker. *I'm Talking About Jerusalem*

David Storeys zweites aufgeführtes Bühnenstück *In Celebration* (1969), dem in der Literaturkritik wenig Aufmerksamkeit gewidmet wurde und das ambivalente Bewertungen erfahren musste,<sup>1</sup> dramatisiert das Problem menschlicher Selbst- und Lebensgestaltung im Kontext moderner Familienstrukturen als **Sozialisationsproblem angesichts spezifischer soziokultureller Bedingungen** unserer Zeit. Im Zentrum des Stückes stehen die inneren Krisenlagen der drei inzwischen erwachsenen Söhne, die sich für sie aus den von ihren Eltern initiierten Sozialisationsprozessen ergeben haben, die sich als ein (der modernen gesellschaftlichen Ausdifferenzierung geschuldetes) spannungsreiches Verhältnis von grundlegenden Prägungen im Zuge der Primärsozialisation einerseits und von im weiteren Verlauf des Lebens und somit in Prozessen der Sekundärsozialisation gemachten Erfahrungen andererseits beschreiben lassen und die sich letztlich in Wahrnehmungen nicht der Kontinuität oder der Kohärenz,<sup>2</sup> sondern der Diskontinuität und der Widersprüchlichkeit des eigenen Lebens manifestieren. Diese Problemkonstellation schlägt sich wiederum nicht nur im Selbstbild der Söhne nieder, sondern auch in deren konkreter Interaktion und Konfrontation mit ihren Eltern, denen sie ambivalent gegenüberstehen, da diese ihnen vor dem Hintergrund der für die Moderne charakteristischen Durchlässigkeit sozialer Strukturen zwar einen gesellschaftlichen Aufstieg ermöglicht haben, für sie daraus aber (ähnlich wie für Jimmy Porter in *Look Back in Anger*) zugleich das Problem der soziokulturellen Entwurzelung resultierte.<sup>3</sup> Als Kontrastfigur wirkt hier die Figur des Vaters, die affektiv fest in der *working class* verankert ist, wobei Letzteres allerdings auch

---

<sup>1</sup> Zitiert wird nach folgender Ausgabe: David Storey, *In Celebration* (London, 1969). Der verhältnismäßig geringe Umfang an Sekundärliteratur trifft nicht nur auf dieses Stück, sondern auf den größten Teil des dramatischen Werkes David Storeys zu, wie dies unter anderem Herbert Liebman in seiner informativen Studie *The Dramatic Art of David Storey: The Journey of a Playwright* (Westport, London, 1996) bemängelt (vgl. 16). Während diese Studie *In Celebration* aber zu den weniger gelungenen Stücken Storeys zählt (vgl. 163-164), was indes angesichts der gekonnten Dramatisierung der Sozialisationsproblematik innerhalb einer sinnvoll gewählten Figurenkonstellation nicht ganz nachvollziehbar erscheint, erfährt das Werk in beispielsweise Barbara Olsson, „Alienation in Storey and Chekhov: A Reassessment of *In Celebration* and *The Farm*“, in: Otto Rauchbauer (Hg.), *A Yearbook of Studies in English Language and Literature 1985/86* (Wien, 1986), 119-133 eine entgegengesetzte Bewertung (vgl. 119 und 131).

<sup>2</sup> Zu den identitätsrelevanten Konzepten der *Kontinuität* und der *Kohärenz*, vgl. Jürgen Straub, „Identität“, in: Friedrich Jaeger und Burkhard Liebsch (Hgg.), *Handbuch der Kulturwissenschaften, Band 1: Grundlagen und Schlüsselbegriffe* (Stuttgart, Weimar, 2004), 277-303, 283-287.

<sup>3</sup> Zu *Look Back in Anger*, vgl. Kapitel 6.1 meiner Arbeit.

dazu führt, dass Mr Shaw der sozialen Aufwärtsmobilität seiner Söhne gegenüber eine widersprüchliche Haltung einnimmt, indem er deren beruflichen Erfolg zwar (ganz im Einklang mit den Anforderungen an die Vaterrolle) durchaus positiv bewertet, den ihrer formalen Zugehörigkeit zur *middle class* entsprechenden *white-collar*-Tätigkeiten (in Übereinstimmung mit seiner Verankerung in der *working class*) jedoch weitgehend verständnislos und tendenziell ablehnend gegenübersteht. Das wiederum wirft die Frage danach auf, weshalb den Söhnen dennoch eine sozial ambitionierte Erziehung zuteilwurde, und es verweist letztlich auf die Figur der Mutter, die vor dem Hintergrund ihres spezifischen Selbst- und Gesellschaftsverständnisses sowie angesichts ihres in jungen Jahren konzipierten und durch die Ehe mit Mr Shaw offenkundig gescheiterten Lebensentwurfes als entscheidender Anstoß für die gehobene Ausbildung und den gesellschaftlichen Aufstieg Andrews, Colins und Stevens erkennbar wird – ein Problemgeflecht, das sich innerhalb des Dramengeschehens zuvörderst subtextuell abzeichnet und das maßgeblich zur Übernahme der von Mrs Shaw für ihre Söhne skizzierten Lebensprojekte durch Mr Shaw beigetragen haben dürfte, Projekte, die sich für jene in der Gegenwart indes als hochproblematisch erweisen.

Vor diesem Hintergrund nimmt das Handlungsgeschehen in *In Celebration* aber konsequenterweise phasenweise krisenhafte Züge an, indem lange verborgene und verdrängte Krisenlagen in Familie, Ehe und Selbstwahrnehmungen deutlich werden und indem die Interaktion der Figuren von Spannungen und Konflikten überlagert ist, und das entgegen konventionellen Erwartungshaltungen, die sich mit dem Anlass der Ereignisse im Stück, nämlich der Rückkehr der drei Söhne in ihr Elternhaus angesichts des Hochzeitstages der Shaws, verknüpfen dürften.<sup>4</sup> Was sich abzeichnet, sind in der Vergangenheit angelegte und die Gegenwart der Figuren prägende Problemkonstellationen („Events have caught up with them so to speak.“ [100]), und hier insbesondere die Hoffnung der Shaws auf den sozialen Aufstieg ihrer Söhne, den sie eher diffus mit der Vorstellung eines besseren Lebens gleichzusetzen scheinen („a pathetic vision of a better life“ [84]). Dieser Vorstellung entsprechend, absolvierten die Söhne eine universitäre Ausbildung und erreichten so letztlich einen Status, der sie der *working class* enthob. Es zeigt sich jedoch, dass das von ihnen nun geführte Leben vor allem für Andrew und Steven eher eine Belastung darzustellen und sie ihr Dasein als wenig bejahenswert und vielmehr als weitgehend gehalt- und orien-

---

<sup>4</sup> Das in der Sekundärliteratur anzutreffende Argument, wonach die Aussparung des zentralen festlichen Ereignisses selbst die Figuren mit ihren Problemen und die Beziehungen zwischen den Familienmitgliedern ins Zentrum der Aufmerksamkeit rücke, ist nicht zwingend überzeugend, wenn es auch durchaus zutreffend sein mag, dass die figuralen Verhältnisse und die psychischen Problemstrukturen der *dramatis personae* ohne die Überlagerung durch einen festlichen Rahmen deutlicher konturiert hervortreten. Zu diesem Argument, vgl. u.a. William Hutchings, *The Plays of David Storey: A Thematic Study* (Carbondale, Edwardsville, 1988), 2-3 sowie Susan Rusinko, „A Portrait of the Artist as Character in the Plays of David Storey,” in: William Hutchings (Hg.), *David Storey: A Casebook* (New York, London, 1992), 89-104, 102.

tierungslos wahrzunehmen scheinen. Und in diesen Kontext lassen sich dann auch ihre impliziten und expliziten Vorwürfe an ihre Eltern einordnen, wie sie vor allem Andrew erhebt:<sup>5</sup>

Projecting him [Steven; M.R.] into a world they didn't understand. Educating him for a society which existed wholly in their imaginations ... philistine, parasitic, opportunistic ... bred in ignorance, fed in ignorance ... dead – in ignorance. (51)

Nun befindet sich das Bemühen um eine gute Ausbildung und um eine sich damit potenziell eröffnende Perspektive auf ein gelingendes Leben innerhalb der modernen westlichen Kultur sicherlich im Einklang mit den Anforderungen an die elterliche Fürsorge und ist demgemäß keinesfalls *per se* kritikwürdig, ein Umstand, dessen sich auch die Söhne in *In Celebration* bewusst zu sein scheinen, wodurch sie wiederum insbesondere Mr Shaw ambivalent gegenüberstehen und sich darum bemühen, seinen Einsatz für ein aus seiner Sicht besseres Leben der Söhne zu würdigen: „And that mind you after witnessing my poor old father's life. Crawling around – in pitch black, on his belly, his life hanging on the fall of a piece of rock – for fifty bloody years!” (44). Das ändert indes nichts daran, dass sie das ihnen solchermaßen ermöglichte Leben grundlegend ablehnen („Dead. Zombies. Killed by good intentions.“ [46]), eine innere Widersprüchlichkeit, die sich mit den Worten von Sarah Daniels *Ripen Our Darkness* pointiert beschreiben lässt: „I think that he only wants what's best for you. How he arrives at the conclusion that he knows what's best is perhaps another matter.”<sup>6</sup>

Als grundlegendes Problem der Söhne erweist sich dabei bei genauerer Betrachtung einerseits die fehlende affektiv-emotionale Dimension ihres Lebens, die sich sinnbildlich im vergangenen temporären Entzug der mütterlichen Zuwendung an Andrew manifestiert: „He was away six weeks. He used to come to the door, crying, you know“ (89). Das wiederum macht nicht nur Andrews Verbitterung nachvollziehbar, die seiner Haltung gegenüber Mrs Shaw eingeschrieben ist; es verweist darüber hinaus auch auf die Tendenzen der Entemotionalisierung, die ein fundamentales Charakteristikum der modernen kulturellen Ordnung darstellen und die sich bereits in *Look Back in Anger* und in *The Wesker Trilogy* als elementare Herausforderung für einige der Figuren herausgestellt haben.<sup>7</sup> Und andererseits wird erkennbar, dass sich die zutage tretenden inter- wie intrasubjektiven Spannungen nicht ausschließlich auf den engen Kontext der konkreten familiären Konstellation zurückführen lassen. Denn zum Problem kann die von den

---

<sup>5</sup> Auf Unterschiede in den Haltungen der drei Söhne ist im weiteren Verlauf der Auseinandersetzung mit *In Celebration* noch einzugehen.

<sup>6</sup> Sarah Daniels, *Ripen Our Darkness* (1986), in: dies., *Plays: One*, hgg. von Methuen Drama (London, 1997 [1991]), 1-71, 31. Zu diesem Abschnitt, vgl. auch Liebman, *The Dramatic Art of David Storey*, 123-124, 150 und 163; Hutchings, *The Plays of David Storey*, u.a. 93-97 sowie Albert Wertheim, „The Modern British Homecoming Play,” *Comparative Drama*, 19 (1985), 151-165, 159.

<sup>7</sup> Zum im Folgenden für *In Celebration* noch weiter auszuführenden Phänomen der Entemotionalisierung, vgl. Andreas Reckwitz, *Das hybride Subjekt: Eine Theorie der Subjektkulturen von der bürgerlichen Moderne zur Postmoderne* (Weilerswist, 2006), u.a. 288. Zu dessen Relevanz für *Look Back in Anger* und *The Wesker Trilogy*, vgl. Kapitel 6.1 und 6.2 meiner Arbeit.

Söhnen erfahrene Erziehung und Bildung nur werden aufgrund von in die Familie hineinwirkenden modernen gesellschaftlichen Bedingungen, und hier vor allem aufgrund der spezifischen Struktur der sozialen Ordnung. Deren für unsere Zeit charakteristische Durchlässigkeit bildet die Voraussetzung nicht nur für das Bestreben der Eltern, ihren Söhnen einen gesellschaftlichen Aufstieg zu ermöglichen, sondern auch für die von Letzteren empfundene und aus ihrer sozialen Mobilität resultierende soziokulturelle Entwurzelung, die sich als eine für die Moderne typische Erfahrung der sozialen Heimatlosigkeit und des Fehlens eines verbindlichen und individuell als sinnvoll wahrgenommenen Deutungshorizontes des eigenen Daseins manifestiert.<sup>8</sup> Diese soziokulturell induzierte Konstellation wirkt sich wiederum zum einen auf die Beziehungen zwischen den Familienmitgliedern aus, da die Söhne angesichts ihres nun von den Bedingungen der *middle class* geprägten Lebens als Fremde in ihr Elternhaus der *working class* zurückkehren.<sup>9</sup> Und zum anderen bewirkt sie auch eine Belastung des Selbstverhältnisses der Söhne, das von inneren Spannungen geprägt ist, die sich (wie noch herauszuarbeiten sein wird) auf eine affektive Gebundenheit an ihre Herkunft aus der *working class* zurückführen lassen, für die in der Gegenwart allerdings kein lebensweltliches Korrelat mehr existiert.<sup>10</sup>



Im Folgenden soll nun zunächst auf **die Figuren der Eltern** eingegangen werden, um so einerseits unter Bezug auf Mr Shaw die Frage zu beantworten, inwiefern dieser aufgrund seiner tendenziell festen affektiven Verankerung in der *working class* ein Gegenbild zur Lebenssituation der drei Söhne darzustellen vermag, und um so andererseits unter Bezug auf Mrs Shaw, auf die familiäre Vergangenheit und letztlich auf die soziokulturellen Bedingungen der Moderne den Ursachen für die Spannungen innerhalb der Familie und den Defiziten in den Selbstwahrnehmungen der Söhne wie auch den (bei aller sozialen Verwurzelung gleichwohl gegebenen) Unstimmigkeiten in der Selbstinterpretation Mr Shaws nachzugehen. Denn betrachtet man dessen Selbstverhältnis näher, so zeigt sich ein eigentümliches Zusammenwirken von Stabilität und Instabilität. Erstgenannte wird ihm dabei aus einem unverwüstlichen Zugehörigkeitsgefühl zur *working class* verliehen („the workers – that’s us“ [16]), deren Wertkonzeptionen ein dauerhaftes Fundament seines Selbstbezuges und seiner Lebensführung zu bilden vermögen. Im Ge-

---

<sup>8</sup> Vgl. zu diesen Problematiken moderner (und postmoderner) kultureller Ordnungen auch Kapitel 2.1 meiner Arbeit.

<sup>9</sup> Vgl. auch Liebman, *The Dramatic Art of David Storey*: „Family cohesion is undermined by class division“ (141).

<sup>10</sup> Zu den obigen Überlegungen, vgl. auch *ibid.*, u.a. 162-167; Wertheim, „The Modern British Homecoming Play,” 157-161; Rusinko, „A Portrait of the Artist as Character,” 89-91; Olsson, „Alienation in Storey and Chekhov,” 119 und 126-129; John J. Stinson, „Dualism and Paradox in the ‚Puritan’ Plays of David Storey,” *Modern Drama*, XX (1977), 131-143, 135 sowie Rakesh H. Solomon, „Man As Working Animal: Work, Class and Identity in the Plays of David Storey,” *Forum For Modern Language Studies*, XXX (1994), 193-203, 195.

gensatz zu den Söhnen wirkt die traditionelle Klassenstrukturierung der gesellschaftlichen Ordnung für Mr Shaw solchermassen stabilisierend, vereinfacht dadurch, dass diese für ihn einen unverkennbar dichotomischen Charakter annimmt, was sich unter anderem an der klaren hierarchischen Bevorzugung körperlicher Arbeit vor den *white-collar*-Tätigkeiten der *middle class* und *upper class* ablesen lässt: „Mill-owners. Engineering managers. Leaders of our imports ... exports. Never done a day's work in their bloody lives" (64).<sup>11</sup> Mr Shaws feste Verankerung in der *working class* und die damit verbundene ablehnende Haltung gegenüber gehobenen gesellschaftlichen Schichten wie auch gegenüber deren charakteristischen Berufsbildern lässt ihn allerdings auch den sozialen Aufstieg seiner Söhne ambivalent bewerten, die er zwar vor den Mühen eines Bergarbeiterlebens mit allen ihm zur Verfügung stehenden Mitteln bewahrt hat („I spent half my life making sure none of you went down that pit.“ [32]) und deren (vermeintlicher) beruflicher Erfolg eine innere Zufriedenheit mit dem eigenen Lebenswerk auszulösen scheint („You've made me and your mother very proud.“ [73]), mit deren Tätigkeiten er jedoch angesichts seiner Herkunft aus der *working class* (wie eingangs erwähnt und wie von Steven explizit hervorgehoben) nichts anzufangen weiß:<sup>12</sup>

The funny thing is that he [...] raised us to better things which, in his heart – my dad – he despises even more than Andrew ... I mean, his work actually has significance for him ... while the work he's educated us to do ... is nothing ... at the best a pastime, at the worst a sort of soulless stirring of the pot. (86)

Vor dem Hintergrund eines individuell bedeutungsvollen und klassenspezifisch geprägten Deutungshorizontes wird damit auch seine berufliche Tätigkeit bei aller körperlichen Belastung, die ihm durchaus bewusst ist, von Mr Shaw als sinnvoll wahrgenommen, womit sie jedoch einen stabilen Bezugspunkt seiner Selbst- und Weltsicht darstellt und ihre Aufgabe für ihn nicht zur Diskussion steht: „Nay, they don't understand. You have some pride. Damn it all. You can't just

---

<sup>11</sup> Vgl. ähnlich auch seine auf Mr Reardon bezogene Feststellung: „Jim's trouble – shall I tell you? ... Never done a day's hard work in all his bloody life. Licking envelopes, filling in forms, wage-packets: dangling round the manager's back pocket" (66). An dieser Stelle ist eine kurze Bemerkung zur Figur Mr Reardons angebracht sowie zur in der Sekundärliteratur anzutreffenden Kritik an deren angeblich mangelhafter Integration in das Stück, wie sie von Olsson zitiert wird (vgl. „Alienation in Storey and Chekhov," 120). Betrachtet man die Werke des *New English Drama* nicht als Ideen- oder Problem Dramen, sondern als „slices of life" (Hutchings, *The Plays of David Storey*, 1), dann kommt Figuren wie Mr Reardon oder Mrs Burnett vor allem die Funktion zu, die lebensweltliche Kontextualisierung des Dramas abzurunden und die Einbettung der zentralen Figuren in einen sozialen Zusammenhang aufzuzeigen, wodurch *In Celebration* nicht zuletzt der gelegentlich klaustrophobisch anmutenden Enge der Dramen Harold Pinters zu entgehen vermag. Das wiederum schließt weitergehende Deutungen der beiden genannten Figuren keinesfalls aus, ein Gedanke allerdings, der über das Erkenntnisinteresse meiner Arbeit hinausgeht. Zur unterschiedlichen Beurteilung verschiedener Formen von Arbeit durch Mr Shaw, vgl. auch Solomon, „Man as Working Animal," 198 sowie Olsson, „Alienation in Storey and Chekhov," 122.

<sup>12</sup> Vgl. hierzu auch Liebman, *The Dramatic Art of David Storey*, 127-128 und 163; Hutchings, *The Plays of David Storey*, 96 sowie auch Stinson, „Dualism and Paradox," 134-135.



come out and leave it. What's it all add up to?" (67).<sup>13</sup> Wie sich im Folgenden noch zeigen wird, lässt sich Mr Shaws Weigerung, seine berufliche Tätigkeit aufzugeben, allerdings damit noch nicht vollständig begründen, und diese Überlegung verweist auf ein Element der Instabilität seines Selbstbezuges, das wiederum aus einem keineswegs spannungsfreien Verhältnis zu Mrs Shaw resultiert. Denn bei näherer Betrachtung zeigt sich, dass die Ehe beider augenscheinlich von aus der Vergangenheit herrührenden und weitgehend verdrängten Problemen belastet ist, was eine destabilisierende Wirkung auf Mr Shaws Selbstverhältnis zu haben und in diesem Zusammenhang möglicherweise mitverantwortlich für sein Festhalten an der Tätigkeit im Bergwerksstollen zu sein scheint und was im Übrigen wohl erheblich zu seinem forcierten Einsatz für eine gehobene Ausbildung der Söhne beigetragen haben dürfte. Bevor allerdings auf dieses sich im Stück schemenhaft abzeichnende Problemkonglomerat<sup>14</sup> näher eingegangen werden kann, sind an dieser Stelle kurz mögliche Parallelen und Unterschiede von *In Celebration* zum in meiner Arbeit ebenfalls untersuchten Drama Harold Pinters (und hier exemplarisch zu *The Homecoming*) zu betrachten, die sich an die Konfrontation Mr Shaws mit seinen Söhnen anschließen lassen und auf die nicht zuletzt in der literaturkritischen Rezeption des Werkes David Storeys andeutungsweise verwiesen wird.<sup>15</sup>

Denn eine erste oberflächliche Annäherung an die erste Szene von *In Celebration* rückt die Dialogpassagen Mr Shaws sowie seine Verhaltensäußerungen gegenüber Steven zunächst scheinbar in die Nähe von Max' verbalstrategischem Vorgehen in *The Homecoming*, indem sie vermeintlich als Ausdruck nicht der (Selbst-)Stabilität, sondern vielmehr der Instabilität und der tiefen Verunsicherung bezüglich der eigenen Identität gelesen werden können. Diese wiederum fundiert nicht nur (wie herausgearbeitet) in seiner Rolle als berufstätiger Angehöriger der *working class*, sondern darüber hinaus auch in seiner Position als Vater der drei Söhne. Vor diesem Hintergrund ließen sich seine Ausführungen (ähnlich wie Max' Aussagen in *The Homecoming*) dann deuten als eine Überbetonung der beruflichen Rolle und der Vaterrolle („A career as a solicitor, that he's [Andrew; M.R.] worked at ... that I worked at.“ [17]) und somit als Ansätze des *impression management*, und das angesichts eines durch Stevens Anwesenheit und (scheinbaren) beruflichen Erfolg aus seiner Perspektive möglicherweise bedrohten Status' und Selbstverhältnisses, die es nun intersubjektiv anerkannt zu (re-)stabilisieren gelte.<sup>16</sup> Der weitere Verlauf der Interak-

---

<sup>13</sup> Vgl. hier auch Mrs Shaws Feststellung: „Work for your father, well, it's something he doesn't seem able to do without“ (88). Vgl. hierzu auch Solomon, „Man as Working Animal“, 194-198 sowie Hutchings, *The Plays of David Storey*, 186.

<sup>14</sup> Das im Übrigen von Andrew in seiner ganzen Unschärfe angedeutet wird: „What is it, Dad? What image did you have ... crawling around down there at night ... panting, bleeding, blackened ... What world was it you were hoping we'd inherit?“ (83).

<sup>15</sup> Vgl. beispielsweise Liebman, *The Dramatic Art of David Storey*, 5-6.

<sup>16</sup> Auch die mehrfache (Über-)Betonung der Zufriedenheit mit seiner momentanen Lebenssituation („Family, lad. Family. There's nothing as important as that. A good wife: children. God's good grace. [...] If you have good health and your family, you don't need anything else.“ [12]) wie auch mit seiner Vergangenheit („I've had a good life. With a lovely woman. Can't ask for anything more ... Still ...“ [15]) ließe sich hier vermeintlich als ein Bemühen um die Implementierung einer intersubjektiv anerkannten Situa-

tion macht jedoch deutlich, dass die Dynamik des Handlungsgeschehens in *In Celebration* anders als in *The Homecoming* nicht von der (auf die Gefährdung oder Destabilisierung von Figurenidentitäten zurückzuführenden) Auseinandersetzung um positionale Machtstrukturen lebt. Denn nicht nur ist Mr Shaw (im Unterschied zu Max) in seiner beruflichen Rolle als Arbeiter gefestigt, die für ihn eine identitätskonstituierende Wirkung entfaltet und um die sein Leben wie um eine Art Fixstern zu kreisen scheint. Darüber hinaus zeigen die Söhne (im Unterschied zu Lenny in *The Homecoming*) auch keinerlei Ansätze, Mr Shaw in seiner Rolle als Arbeiter oder gar als Familienoberhaupt anzugreifen, sondern erkennen diese vielmehr an. Die Vorwürfe vor allem Andrews gegenüber Mr Shaw sind mithin nicht in den Kontext einer strategischen *battle for positions* einzuordnen, wie sie für die Dramen Pinters vielfach diagnostiziert wurde,<sup>17</sup> sondern eher als Manifestation von sich aus problematischen Sozialisationsprozessen ergebenden inneren Konfliktlagen der Söhne zu deuten. Dies wiederum bedeutet, dass die Frage menschlicher Selbst- und Lebensgestaltung in *In Celebration* (im Unterschied zu *The Homecoming*) nicht als Interaktions-, sondern vielmehr als Sozialisationsproblem thematisch wird, das dann innerhalb der Interaktion zwischen den Figuren zutage tritt, und angesichts dessen kann es auch kein verbalstrategisches Ziel der Söhne sein, Mr Shaw in seinen identitätsrelevanten positionalen Strukturen anzugreifen, denn ihre noch näher darzustellende innere Verunsicherung resultiert nicht aus einem Mangel an Anerkennung durch Mr Shaw oder aus einem Machtdefizit gegenüber ihrem Vater, sondern aus einer Wahrnehmung unzureichender sozialer Integration.<sup>18</sup>

Nach diesem kurzen Exkurs zum Verhältnis von Storeys *In Celebration* zum Drama Pinters ist nun auf die angesprochenen Instabilitäten im Selbstkonzept Mr Shaws einzugehen. Diese sowie auch die oben aufgeworfene Frage, weshalb er (entgegen seinen Überzeugungen als Ange-

---

tionsdefinition angesichts eines auf die Konfrontation mit seinen Söhnen zurückzuführenden inneren Unbehagens verstehen. Und auch das sich in der zuletzt zitierten Passage andeutende Zögern verweist scheinbar (*The Homecoming* vergleichbar) auf elementare Schwachstellen in der Selbstinterpretation Mr Shaws, denen indes letztlich eine andere Deutung als im Drama Pinters zuteilwerden muss. An dieser Stelle kann schließlich auch noch die Weigerung Mr Shaws herangezogen werden, sich seinen Lebensabend von den Söhnen finanzieren zu lassen (vgl. u.a. 16), was sich zunächst (in pinterscher Tradition) im Sinne der Vermeidung einer Kompromittierung der Vaterrolle Mr Shaws verstehen ließe. Bei näherer Betrachtung ordnen sich all diese Phänomene allerdings eher in den Kontext seines Selbstverständnisses als Arbeiter sowie seines problematischen Verhältnisses zu Mrs Shaw ein. Zu den letztgenannten Überlegungen, vgl. die weiteren Ausführungen dieses Kapitels.

<sup>17</sup> Zu *The Homecoming* und den dortigen identitätsbezogenen Konfrontationen der Figuren sowie auch zur Dynamisierung der tendenziell statischen soziologischen Konzeptionen der *Position*, der *Rolle* oder auch des *impression management*, vgl. Kapitel 7 meiner Arbeit.

<sup>18</sup> Zwar implizieren die unterschiedlich ausgeprägten Abgrenzungen der Söhne von im Zuge der Primärsozialisation vermittelten Konzeptionen, genauer ihre offenen wie verdeckten Vorwürfe gegenüber Mr Shaw hinsichtlich ihrer Erziehung, durchaus einen Angriff auf dessen in der Vergangenheit liegende Verantwortlichkeit als Elternteil. Zugleich handelt es sich hier aber um Angriffe auf *vergangene* Handlungen des Vaters (wie im Übrigen auch der Mutter), und es steht nicht das (strategisch motivierte) Ziel der Destabilisierung *gegenwärtiger* positionalen Strukturen im Vordergrund, da das entscheidende Problem der Söhne eben nicht primär im gegenwärtigen Verhältnis zu ihren Eltern angelegt ist. Dementsprechend wirken die Auseinandersetzungen zwischen den Figuren aber auch existenziell weniger bedrohlich als dies beispielsweise in *The Homecoming* der Fall ist. Zu Letzterem, vgl. auch Liebman, *The Dramatic Art of David Storey*, 5-6.

höriger der *working class*) dennoch mit der beschriebenen Verve für eine gehobene Ausbildung der Söhne eingetreten ist, lassen sich nur klären, wenn man das Verhältnis Mr Shaws zu seiner Ehefrau, und hier nicht zuletzt deren Selbstverständnis beziehungsweise deren in der Vergangenheit gescheiterten Lebensentwurf, näher betrachtet.<sup>19</sup> Unterzieht man die Aussagen vor allem Mr Shaws und Andrews sowie die Interaktion beider mit Mrs Shaw einer genaueren Analyse, dann offenbart sich ein das Lebenskonzept Letzterer prägendes Spannungsverhältnis zwischen einer Herkunft aus der sozialen Unterschicht einerseits und bürgerlichen Aspirationen andererseits, ein Spannungsverhältnis, das (wie die folgende Dialogpassage offenbart) in ihrem Umgang mit eben dieser Herkunft erkennbar wird:

SHAW: [...] Her father was a pig-breeder, you know. Just outside town.

MRS SHAW: A small-holder.

SHAW: A pig-breeder! He kept pigs. By go, you had to be in love to step in that house, I can tell you. (22)

Diese Stelle legt mehrere interessante Facetten frei: Zunächst zeigt sich, dass Mrs Shaw, wenn auch nicht der *working class* moderner industrieller Gesellschaftsstrukturen entstammend, so dennoch nicht der *middle class*, sondern (was ihre Herkunft betrifft) eher der ländlichen Unterschicht zuzurechnen ist. Zugleich wird durch die Ablehnung der Berufsbezeichnung ihres Vaters als *pig-breeder* und der Bevorzugung der (letztlich nur eine marginale Differenz darstellenden) Einordnung als *small-holder* subtextuell deutlich, dass Mrs Shaw ihre Klassenzugehörigkeit abzulehnen und diese vielmehr eine empfindliche Schwachstelle ihres Selbstverhältnisses darzustellen scheint.<sup>20</sup> Betrachtet man den Kontext der obigen Dialogpassage im Stück weiter, so lässt sich darüber hinaus ein vergangener Lebensentwurf Mrs Shaws erschließen, der eng mit einem sozialen Aufstieg verbunden war, worauf möglicherweise schon ihr schulischer Hintergrund („Proficiency in Domestic Science, Nature Study, and the English Language.“ [ibid.]), vor allem aber die sich anschließende Bemerkung Mr Shaws hindeutet: „And she ends up marrying me. Never forgiven me, have you, love?“ (ibid.).<sup>21</sup> Das Scheitern dieses Lebensentwurfes und die

---

<sup>19</sup> Vgl. hierzu auch ibid., 129, wo die Probleme in der Familie entscheidend mit der Figur Mrs Shaws verknüpft werden.

<sup>20</sup> Vgl. hierzu auch ibid. sowie Rusinko, „A Portrait of the Artist as Character,“ 95. Dadurch ist eine subtextuelle Bedeutung gegeben, die in ihrem Identitätsbezug an dieser Stelle einmal deutlich an die Dramen Harold Pinters erinnert. Im Gegensatz dazu geht Wertheim (in unkritischer Übernahme der Figurenperspektive Mrs Shaws) von einem anfänglich gegebenen sozialen Gefälle zwischen ihr und Mr Shaw aus (vgl. „The Modern British Homecoming Play,“ 158). Zum Konzept des *Subtextes*, vgl. die Auseinandersetzung mit dem Drama Pinters in Kapitel 7 meiner Arbeit.

<sup>21</sup> Nun darf zwar an dieser Stelle die Figurenperspektive Mr Shaws nicht unkritisch auf die Gesamtperspektive des Stückes übertragen werden, doch wird im Folgenden noch herauszuarbeiten sein, inwieweit sich hier Internalisierungsprozesse Mr Shaws im Hinblick auf die (von ihm vermeintlich behinderten) sozialen Aspirationen Mrs Shaws abzeichnen, welche die ausgeführte Deutung nahelegen. Diese wird auch durch eine Aussage Andrews gestützt, welche im Gesamtzusammenhang des Stückes plausibel erscheint und welche die hier vorgenommene Lesart bestätigt: „English language, domestic science: didn’t

Aufgabe der anvisierten sozialen Aufwärtsmobilität sind wiederum eng an die Ehe mit Mr Shaw und an die mit ihm geteilte Vergangenheit geknüpft, konkret an innerhalb des dominierenden kulturellen Diskurses als *Verfehlung* definierte voreheliche sexuelle Erfahrungen, die eine Ehe mit Mr Shaw unumgänglich erscheinen lassen mussten.<sup>22</sup> Diese Konstellation war indes sicherlich nicht ohne psychische Implikationen für Mrs Shaw, lässt sich ihre obsessive Sauberkeit und Ordnung doch deuten als eine Art Kompensationsversuch für den vergangenen Verstoß gegen sexualmoralische Vorstellungen der bürgerlichen kulturellen Ordnung, die noch bis in die Anfangsjahre des 20. Jahrhunderts hineinwirkte und die mithin auch für Mrs Shaws Wertvorstellungen prägend gewesen sein dürfte.<sup>23</sup> Und sie mag darüber hinaus auch durchaus gravierende Auswirkungen sowohl auf ihr Verhältnis zu ihrem Ehemann als auch auf ihr Verhältnis zu ihren Söhnen gehabt haben, die (so Andrews mehrfach geäußelter Vorwurf) Mrs Shaws vermeintlichen Fehltritt auszugleichen gehabt hätten.<sup>24</sup> Möglich war der sozial ambitionierte Lebensentwurf Mrs Shaws indes überhaupt nur vor dem Hintergrund der Charakteristika moderner westlicher Gesellschaftsstrukturen, die sich (wie bereits hervorgehoben) durch eine zunehmende Durchlässigkeit bei gleichzeitig fehlender fester und dem Einzelnen gleichsam unzweifelhaft erscheinender sozialer Integration auszeichnen. Erst das Zusammenwirken dieser beiden Faktoren kann die gesellschaftlichen Aspirationen Mrs Shaws zugleich möglich und zu einem inneren Bedürfnis werden lassen, das heißt nur die prinzipielle Realisierbarkeit sozialer Mobilität vermag zum Mrs Shaws Selbstverhältnis prägenden Streben nach gesellschaftlichem Aufstieg zu führen. Und es ist wiederum die solchermaßen darstellbare Einordnung der Problemlagen des Stückes in einen umfassenderen soziokulturellen Kontext, die *In Celebration* der Gefahr enthebt, zu einer Einzelfallstudie familiärer Konfliktstrukturen zu werden, indem die Ereignisse und Konfliktkonstellationen des Dramas letztlich exemplarisch für spezifische Facetten der Lebensbedingungen des Menschen in der Moderne (und Postmoderne) entstehen können, die sich wiederum mit den Begriffen der *sozialen Entfremdung* und der *spannungsvollen Sozialisation* beschreiben lassen.<sup>25</sup>

---

leave school until she was sixteen ... religious ... raised up by a petty farmer to higher things ... ends up being laid – in a farm field – by a bloody collier ... hygiene ... never forgiven him, she hasn't" (47).

<sup>22</sup> Ersteres lässt sich dabei nicht zuletzt aus Stevens folgender Aussage erschließen: „Jamey was born only three months after my mother got married“ (47). Vgl. hierzu auch Hutchings, *The Plays of David Storey*, 97.

<sup>23</sup> Was sich aus dem Alter Mrs Shaws (60 Jahre) und der zeitlichen Verortung des Handlungsgeschehens (späte Nachkriegszeit) erschließen lässt. Zur Periodisierung nicht zuletzt der moralorientierten bürgerlichen Subjektkultur, vgl. Reckwitz, *Das hybride Subjekt*, u.a. 15.

<sup>24</sup> Vgl. beispielsweise 47, 50 und 83. Diese Problematik wird in Wertheim, „The Modern British Homecoming Play“ als wichtiger Anstoß für die spezifische Ausprägung der Erziehung der Söhne betrachtet (vgl. 158-160).

<sup>25</sup> An dieser Stelle ist auch kurz auf den Tod Jameys einzugehen, der zwar möglicherweise eine Belastung der Familienbeziehungen bewirkte (vgl. hierzu auch Wertheim, „The Modern British Homecoming Play“, 159), der aber höchstens auf einer ersten Ebene für die konkrete und problematische Sozialisation der Söhne verantwortlich zu sein scheint. Hier sind vielmehr sehr viel grundlegendere soziokulturelle Bedingungen zu berücksichtigen, in welche sich die spannungsreichen Beziehungen und konfliktiven Konstellationen in der Familie einordnen.

Unterzieht man die verschiedenen Aussagen Mr Shaws und Andrews im Verlauf des Stückes nun weiterhin einer detaillierten Analyse, dann zeigt sich, dass angesichts der beschriebenen und durchaus problemüberlagerten Vergangenheit, in welcher wiederum das Selbstverständnis Mrs Shaws eine prominente Rolle spielt, nicht nur das Verhältnis der Eltern von weitgehend verdrängtem Konfliktpotenzial geprägt ist,<sup>26</sup> sondern auch, dass sich hier ein das Selbstkonzept Mr Shaws zutiefst destabilisierendes Element abzeichnet, das darüber hinaus (wie angedeutet) wohl gravierende Konsequenzen für die spezifische Ausprägung der Erziehung der Söhne hatte. Auf im Bewusstsein der Eltern marginalisierte Spannungen machen die in sich widersprüchlichen Aussagen Mr Shaws aufmerksam, die zwar einerseits (auf textueller Ebene) von seiner scheinbaren Bestätigung eines zunächst existierenden sozialen Gefälles zwischen ihm und seiner Ehefrau wie auch von deren hoffnungsvoller (aber gescheiterter) gesellschaftlicher Perspektive zeugen („Bit of a let-down, marrying me.“ [23]), die aber andererseits (auf subtextueller Ebene) Spuren einer durchaus entgegengesetzten Position tragen, und das in Form seines bereits zitierten Beharrens auf ihrer Herkunft aus der ländlichen Unterschicht. Im vorliegenden Kontext sind allerdings auch Mrs Shaws Bemerkungen aussagekräftig, die einen Anspruch der sozialen Überlegenheit formulieren („He’s been a good man. But I don’t know: in some things he’s been very simple.“ [88]),<sup>27</sup> sowie Andrews gegenteilige Feststellungen, die nicht nur die hier entworfene Skizze einer gesellschaftlichen Differenz zwischen den beiden Elternteilen relativieren („raised up by a petty farmer“ [47]), sondern die auch Mr Shaws Verehrung seiner Ehefrau („You’ve enshrined that woman in so much adoration that she’s well-nigh invisible to you as well as to everybody else.“ [81]) auf ein von deren impliziter Anspruchs- und Vorwurfshaltung initiiertes Kompensationsbedürfnis angesichts von in der Vergangenheit vermeintlich begangenen Fehlern Mr Shaws zurückführen („You owe her *nothing*. What’re you trying to pay off?“ [ibid.]).<sup>28</sup> Vor dem Hintergrund dieser unterschiedlichen und in sich widersprüchlichen Perspektiven zeichnet sich letztlich ein zwar unscharfes, aber durchaus erkennbares Bild vom Verhältnis der beiden Shaws wie auch von den hier angelegten Instabilitäten in Mr Shaws Selbstverhältnis ab, das sich wie folgt nachzeichnen lässt: Deren Ehe gründet gleichsam auf einer intersubjektiven Anerkennung eines *Status quo*, der eine vergangene soziale Distinguiertheit Mrs Shaws sowie ein (vermeintliches) Verschulden Mr Shaws im Hinblick auf das Scheitern ihrer bürgerlichen Aspirationen impliziert. Diese Anerkennung setzt wiederum einen Prozess der Internalisierung dieser Positionen und somit der Haltung Mrs Shaws durch Mr Shaw voraus, den Letztgenannter in den vierzig Ehejahren durchlaufen zu haben scheint. Dass es sich hierbei nicht um von Anfang an vorhandene innere Überzeugungen Mr Shaws handelt, sondern um einen

---

<sup>26</sup> Vgl. hierzu auch Wertheim, „The Modern British Homecoming Play,” 158-159 sowie Janelle Reinelt, „Storey’s Novels and Plays: Fragile Fictions,” in: William Hutchings (Hg.), *David Storey: A Casebook* (New York, London, 1992), 53-72, 67. Kaum nachvollziehbar ist demgegenüber die These, das Leben der beiden Shaws sei geprägt von sozialer und innerer Stabilität (vgl. Solomon, „Man as Working Animal,” 200).

<sup>27</sup> Vgl. hierzu auch Liebman, *The Dramatic Art of David Storey*, 129.

<sup>28</sup> Vgl. hierzu auch Wertheim, „The Modern British Homecoming Play,” 158-159.

Prozess der Internalisierung, der überdies nicht gänzlich geglückt ist, verdeutlichen seine zitierten und subtextuell aufgeladenen Aussagen, die auf unbewusst weiterwirkende intrasubjektive Relativierungen aufmerksam machen. In diesem Kontext gleichen seine wiederholten und hymnischen Gesänge auf die gemeinsame eheliche Vergangenheit („I’ve had a good life. With a lovely woman. Can’t ask for anything more ... Still ... [15]“)<sup>29</sup> und auf die Ehefrau („She’s a good woman. A lady ... One of the very best. You know, no one’s ever got the better of her.“ [23])<sup>30</sup> ritualisierten Bekräftigungen von Bekräftigungswürdigem, da aufgrund eines inneren Unbehagens durchaus nicht Selbstverständlichem.<sup>31</sup> Angesichts des gleichwohl zu konstatierenden Internalisierungsprozesses erscheint jedoch die insbesondere Andrews Aussagen immanente Deutung, Mr Shaws vergangenes wie gegenwärtiges Handeln stelle eine Art Streben nach nicht zuletzt materieller (Über-)Kompensation für die enttäuschten sozialen Ambitionen Mrs Shaws sowie ein Bemühen um Wiedergutmachung für (in der Ehe intersubjektiv anerkannte) Verfehlungen seinerseits dar („It doesn’t do anyone any good, this endless digging, digging, digging ... What’re you trying to dig out anyway?“ [95]), ebenso wenig unplausibel wie die Herleitung von Mr Shaws Beharren auf Fortführung seiner beruflichen Tätigkeit und somit dessen (potenziell identitätsstabilisierende) Überbetonung seiner Rolle als Arbeiter aus diesem das Selbstverhältnis Mr Shaws unbewusst kompromittierenden Problemkontext: „Never forgiven him, she hasn’t ... Dig coal he will till kingdom come. Never dig enough ... Retribution“ (47).

Und an dieser Stelle lässt sich nun auch Mr Shaws Eintreten für eine gehobene Ausbildung seiner Söhne anknüpfen. Dieses ist zwar (wie bereits angedeutet) sicherlich zu einem nicht unbeachtlichen Teil auf das (der Vaterrolle entsprechende) Bemühen zurückzuführen, den Söhnen eine im Vergleich zum Dasein als Bergwerksarbeiter sozial und materiell erfolgreichere Lebensperspektive zu eröffnen. Die mehrfach angesprochene Kluft, die sich hier jedoch zu seiner festen Verankerung in der *working class* auftut, lässt darauf schließen, dass in diesem Kontext nicht allein die Einsicht in die im England der Nachkriegszeit gegebenen Chancen sozialer Aufwärtsmobilität eine Rolle gespielt haben dürften, sondern wohl auch Zugeständnisse an Mrs Shaw und an das ambitionierte Grundmuster ihres Selbst- und Gesellschaftsverständnisses.<sup>32</sup> Erneut in den Worten Andrews:

---

<sup>29</sup> Wobei hier das finale Lexem *still* relativierend wirkt, indem es auf eine unbewusste oder semibewusste Unzufriedenheit Mr Shaws mit seinem vergangenen und gegenwärtigen Leben im Schatten der Konzeptionen Mrs Shaws hindeutet. An dieser Stelle gewinnt auch seine folgende Bemerkung ungewollt eine (subtextuell erschließbare) ambivalente Bedeutung: „Forty years of married bliss ... It’s left its mark“ (21).

<sup>30</sup> Vgl. ähnlich auch seine folgende Aussage, die zudem erneut den Eindruck eines internalisierten Schuld-bewusstseins vermittelt: „She’s had a hard life. She’s worked very hard. Kept this like a palace“ (53).

<sup>31</sup> Hier ordnet sich auch Mr Shaws stereotype Wiederholung der Bedeutung der Familie ein, beispielsweise 73: „You can have it all. A car money, a big house ... They’re nowt. A family like this [t]hat’s all that counts.“ Diese betonte Wertschätzung wird von Hutchings unkritisch übernommen (vgl. *The Plays of David Storey*, 81 und 100); sie wirkt indes vor dem Hintergrund der beschriebenen familiären Problemkonstellationen durchaus ambivalent.

<sup>32</sup> Zu Mrs Shaws sozialen Ambitionen im Hinblick auf ihre Söhne, vgl. auch Rusinko, „A Portrait of the Artist as Character“, 101.

When I think of all the books I've had to read. When I think of all the facts I've had to learn. The texts I've had to study. The exams I've had to ... with that vision held perpetually before me; a home, a car, a wife ... a child ... a rug that didn't have holes in, a pocket that never leaked ... I even married a Rector's daughter! (83)

Bei aller gebotenen Vorsicht gegenüber der phasenweise etwas verbittert wirkenden und solchermaßen sicherlich zugespitzten Vorwurfshaltung Andrews erscheinen dessen Aussagen dabei letztlich insgesamt nachvollziehbar und plausibel.<sup>33</sup> Denn sie fügen sich in das in meinen Ausführungen gezeichnete Bild, das von einem für die Spannungen in der Familie wie auch in den Selbstwahrnehmungen der Figuren mitverantwortlichen Zusammenspiel vergangener Ereignisse mit der Selbstinterpretation Mrs Shaws ausgeht und das all dies über den problematischen Prozess der Sozialisation zugleich in den Kontext der soziokulturellen Bedingungen der Moderne einordnet. Und sie ermöglichen es in Verbindung mit der Gesamtbetrachtung der figuralen Konstellation in *In Celebration* zudem, der zunächst etwas unklar erscheinenden Funktion der Figur Mrs Shaws nachzugehen, der innerhalb des das Drama durchziehenden sozialen wie psychischen Problemgeflechts eine wichtige Rolle zukommt. Entscheidend ist nun allerdings die konkrete Form, die das beschriebene Problemgeflecht nicht nur (wie ausgeführt) für Mr Shaw annimmt, sondern auch und vor allem für seine Söhne, und dies verweist auf das im Folgenden näher zu betrachtende zentrale Spannungselement des Werkes, nämlich auf die von diesen wahrgenommenen Differenzen zwischen im Zuge der Primärsozialisation ausgeprägten Wertkonzeptionen und Lebenseinstellungen einerseits und ihren im weiteren Verlauf des Lebens beziehungsweise in Prozessen der Sekundärsozialisation gewonnenen Eindrücken andererseits – und es verweist damit auf die den geschilderten Krisen- und Konfliktlagen des Stückes zugrunde liegenden soziokulturellen Bedingungen der Moderne.

Bevor allerdings auf die den soziokulturellen Voraussetzungen menschlicher Existenz im 20. Jahrhundert geschuldeten Krisenlagen im Selbstverhältnis der Söhne eingegangen werden kann, ist noch die in der Sekundärliteratur formulierte These näher zu betrachten, derzufolge Andrews Verzicht, Mrs Shaw mit seinen Vorwürfen zu konfrontieren, eine entscheidende Schwachstelle von *In Celebration* darstelle, da sich hierdurch eine im Rezipienten im Verlauf des Handlungsgeschehens geweckte Erwartungshaltung nicht erfülle und das Stück mithin ohne eine Auflösung

---

<sup>33</sup> Die prinzipielle Zielrichtung seiner Aussagen ist sicherlich zutreffend, wofür im Stück exemplarisch auch die psychische Belastung Stevens eintreten kann („It's Steven. [...] He's at it again. [...] Crying. [...] In his sleep.“ [76]), die sich entgegen dem wenig überzeugenden und an eine Ausblendung elementarer Problemkonstellationen erinnernden Erklärungsversuch Mr Shaws („He's been working too damned hard. I know. I could see it when he first came. He's always been so conscientious.“ [79]) in den Kontext vergangener (und verdrängter) familiärer Konfliktlagen einordnen lässt, eine Belastung, die in Steven durch die temporäre Rückkehr in sein Elternhaus und die Konfrontation nicht zuletzt mit Andrews Bezügen auf die gemeinsame und problematische Kindheit ausgelöst wurde. Und unabhängig von der Frage, inwiefern Andrews Vorwürfe im Detail zutreffend sind, ist überdies entscheidend, dass er mit ihnen eine Unzufriedenheit im Hinblick auf seine Vergangenheit und seine langjährige Existenz unter den Bedingungen der *middle class* zum Ausdruck bringt.

der Spannungen zwischen diesen beiden Figuren ende.<sup>34</sup> Diese These und die damit formulierte Erwartungshaltung gehen jedoch von Voraussetzungen aus, welche dem neuzeitlichen Dramenmodell entstammen und welche die Dynamik des dramatischen Geschehens aus der Interaktion autonomer Figuren entstehen lassen, denen die Auflösung der dramatischen Ereignisse auf der Grundlage ihrer vermeintlichen Handlungsautonomie möglich sei.<sup>35</sup> Ganz im Sinne der Form-Inhalt-Kongruenz des *New English Drama* finden die formal als nur begrenzt handlungsmächtig konzipierten *dramatis personae* in *In Celebration* jedoch keinen finalen Ausweg aus den sich inhaltlich manifestierenden intersubjektiven Spannungsmomenten,<sup>36</sup> und das aufgrund der Eigengesetzlichkeiten der menschlichen Gefühlsstruktur sowie aufgrund der zwischenmenschlichen Bedingtheit unseres Daseins, konkret aufgrund der affektiven Bindungen zwischen den Figuren, die sich wiederum prägend auf das Interaktionsgeschehen auswirken. Auf Andrews Situation gewendet, bedeutet dies, dass eine offene Auseinandersetzung mit Mrs Shaw das im Verhältnis beider subtextuell angelegte Konfliktpotenzial an die Oberfläche brächte<sup>37</sup> und, da seine Anschuldigungen einem Angriff auf einen Grundpfeiler ihres Selbstverhältnisses gleichkämen, jedwede zukünftige Beziehung zu Mrs Shaw massiv belasten würde. Der Versuch einer expliziten Auflösung des Spannungsverhältnisses beider durch Andrew zeitigte damit aber Resultate, die nicht in seinem Interesse zu sein scheinen, da er die Fortführung einer zumindest oberflächlich funktionierenden Beziehung zu seiner Mutter offensichtlich höher einstuft als deren direkte Konfrontation mit seinen auf die Vergangenheit bezogenen Vorwürfen: „S’all right ... S’all right. S’all right ... No harm ... no harm ...“ (98). Andrew ist mithin unentrinnbar in einem Dilemma zwischenmenschlicher Beziehungen gefangen: Der Verzicht auf eine Auseinandersetzung mit Mrs Shaw bedeutet für ihn wie für das Drama insgesamt den Verzicht auf eine Auflösung der Spannungen zwischen diesen beiden Figuren. Eine Konfrontation mit ihr wiederum, die im Übrigen kaum zur Beseitigung seiner von ihm als problematisch empfundenen Lebenssituation beitragen würde, eröffnete sich hierdurch doch keine neue Perspektive auf ein zukünftiges besseres Leben, wäre wohl nur um den Preis einer unwiderruflichen persönlichen Entzweigung zu haben: „It’s not a question of stripping off hypocrisies ... but of realizing that once you have,

---

<sup>34</sup> Vgl. hierzu Liebman, *The Dramatic Art of David Storey*, 127 und 162.

<sup>35</sup> Zum Konzept des *neuzeitlichen Dramenmodells*, vgl. Kapitel 1 meiner Arbeit.

<sup>36</sup> Wie sich auch die Söhne zwar ihrer zentralen Lebensproblematik (zumindest teilweise) bewusst sind, sie diese aber (wie meine weiteren Ausführungen zeigen werden) im Einklang mit dem Konzept des nur begrenzt handlungsmächtigen dramatischen Subjekts nicht oder nur bedingt zu lösen vermögen.

<sup>37</sup> Dass sich Mrs Shaw der subtextuell angelegten Konfliktrichtigkeit ihres Verhältnisses zu insbesondere Andrew zumindest ansatzweise bewusst zu sein scheint, wenngleich sie deren Ursachen offenbar nicht in ihrem ganzen Umfang zu erfassen vermag, macht die folgende Aussage deutlich: „I don’t think he’s ever forgiven me. [...] Andrew ... He was away six weeks. He used to come to the door, crying, you know. I don’t know ... I tried to tell him. If he’d have been here we’d have had a terrible time. What with your dad at work, Steven ... Jamey ...“ (89). Auch ihr Verhalten am Ende des Stückes („MRS SHAW is left alone. She goes to the window, gazes out. Watches, moving back one of the curtains, slightly. She gets out a handkerchief, then wipes her eyes. Blows her nose.“ [103; im Primärtext kursiv]) lässt sich zwar als unter dem Eindruck des Abschieds stehend deuten, ebenso aber als Ausdruck eines inneren Unbehagens angesichts einer fehlenden Stimmigkeit des propagierten Familienglücks.



there's nothing much really there afterwards.“<sup>38</sup> Vor diesem Hintergrund steht am Ende des Dramas aber der Versuch der Etablierung von Harmonie zwischen den Figuren, das heißt *In Celebration* bemüht sich an dieser Stelle nicht um die formale Lösung eines Konfliktes, deren Implementierung die begrenzte Gestaltungsmacht der Figuren überstiege und folglich einen inhaltlichen Fremdkörper im Stück darstellte,<sup>39</sup> und es problematisiert statt dessen den schmalen Grat, auf dem sich die figurale Interaktion bewegt, immerzu entlang des Abgrundes aufbrechender Konfrontation und zusammenbrechender Kommunikation.

An dieser Stelle lässt sich *In Celebration* erneut in ein Verhältnis zum Drama Harold Pinters setzen, und wie zuvor bereits herausgearbeitet, zeigen sich nach ersten oberflächlichen Parallelen erneut durchaus deutliche Unterschiede. Die phasenweise erkennbare Vermeidung offener Auseinandersetzungen sowie die hieraus resultierende tendenzielle Problemverlagerung in einen (dem gesamten Stück unterlegten) Subtext erinnert zunächst an das Interaktionsgeschehen in beispielsweise *The Homecoming*; zugleich sind hierfür jedoch jeweils unterschiedliche Gründe verantwortlich. Während im letztgenannten Drama der Verzicht auf eine direkte Konfrontation die Voraussetzung für die Fortführung der Interaktion mit Anderen darstellt, die wiederum dem Ziel dient, eigene Selbstentwürfe innerhalb eines konfliktiv aufgeladenen Subtextes entgegen den Interessenlagen der Interaktionspartner intersubjektiv anerkannt zu implementieren, kommt diesem Aspekt in *In Celebration* (wie anhand meiner obigen Überlegungen zu Mr Shaws Selbstverhältnis deutlich geworden sein sollte) keine Bedeutung zu. Der Subtext in Storeys Drama ist (anders als im pinterschen Stück) nicht von permanenten Auseinandersetzungen um diskursive Subjektpositionen geprägt, die aus einer Identitätsschwäche der Figuren resultieren, sondern er besteht aus bewusst, semibewusst oder unbewusst verdrängten Problemlagen, welche die Interaktion immer wieder zu überlagern drohen und welche die Figuren vor dem Hintergrund der affektiven Bedeutung des je Anderen, die bei aller Konflikthaftigkeit der figuralen Beziehungen gleichwohl erkennbar ist und die *In Celebration* deutlich von *The Homecoming* unterscheidet, innerhalb des dialogischen Geschehens immer wieder aufs Neue zu marginalisieren suchen.<sup>40</sup>



---

<sup>38</sup> Ronald Hayman, „Conversation with David Storey,” *Drama: The Quarterly Theatre Review*, 99 (1970), 47-53, 49. Die Gefahr, die zukünftigen Figurenbeziehungen durch eine offene Konfrontation entstünde, wird beispielhaft durch Mr Shaws Reaktion auf Andrews Vorwürfe illustriert, mit denen er sich selbst konfrontiert sieht: „I’ll never forgive him for that. You know. I won’t ...“ (85).

<sup>39</sup> Zur im figuralen Einvernehmen oberflächlich gewahrten Stabilität der Familienbeziehungen, vgl. auch Hutchings, *The Plays of David Storey*, 80. Vgl. auch Reinelt, „Storey’s Novels and Plays,” 55-57, wo im Verzicht auf die Auflösung zentraler Konfliktlagen und somit in einer gewissen Offenheit des Endes ein Kennzeichen von *In Celebration* wie auch anderer Dramen David Storeys gesehen wird.

<sup>40</sup> Zum Subtext im Drama Storeys, vgl. auch Hutchings, *The Plays of David Storey*, 4. Zum oben angesprochenen Konzept der *diskursiven Subjektposition*, vgl. die Auseinandersetzung mit dem Drama Pinters in Kapitel 7 meiner Arbeit.

Im Folgenden ist nun dem sich innerhalb der dergestalt ambivalenten figuralen Interaktion gleichwohl deutlich abzeichnenden und bereits angesprochenen zentralen Spannungsmoment von *In Celebration*, nämlich den **Krisenlagen im Selbstverhältnis der Söhne**, nachzugehen. Deren Ursachen lassen sich zunächst beschreiben als eine von ihnen empfundene Diskontinuität zwischen ihrer Herkunft aus der Arbeiterschicht einerseits und ihrer im weiteren Verlauf des Lebens geführten Existenz unter den Bedingungen der *middle class* andererseits, was in einem Gefühl innerer Fragmentierung beziehungsweise (in den Worten Stevens) in einem „feeling of disfigurement“ (86) resultiert. Diese Diskontinuität kann wiederum auf die den Söhnen zuteilgewordene Bildung und Ausbildung zurückgeführt werden, die ihnen überhaupt erst einen gesellschaftlichen Aufstieg ermöglichte, die ineins hiermit aber auch eine Entfremdung von ihrer primären Klassenzugehörigkeit bewirkte, ohne aber eine neue Heimat in der Mittelschicht zu vermitteln, welche der offensichtlich gegebenen affektiven Gebundenheit an ihre soziale Herkunft zu korrespondieren vermöchte:

These aren't your sons, old man ... I don't know what you see here ... But these are nothing ... less than nothing ... has-beens, wash-outs, semblances ... a pathetic vision of a better life ... (84)

Diese affektive Gebundenheit der drei Brüder an ihre soziale Heimat in der *working class* zeigt sich dabei nicht zuletzt in der emotional überlagerten Ablehnung von Bildungshintergrund und dem hierdurch bewirkten neuen Lebensumfeld, die insbesondere von Andrew artikuliert wird, beispielhaft in seiner folgenden Bemerkung gegenüber Colin: „You know, I weep for you. To think you once lived here, under this roof. My brother. And you end up ... Just look at you ... Like this“ (44). Und im Unterschied zur Situation Mr Shaws können so weder die neue Schichtzugehörigkeit noch die ausgeübten *white-collar*-Tätigkeiten in der Wahrnehmung der Söhne ein verlässliches Fundament eines alle Facetten der menschlichen Persönlichkeit integrierenden Selbstverhältnisses bilden. So mag zwar vor allem Colin beruflich durchaus erfolgreich sein; zugleich hält ihm Andrew aber die (noch näher zu betrachtende) entemotionalisierte und versachlichte Reduktion seiner Existenz vor Augen, die (in unterschiedlicher Intensität) offenbar das Leben aller drei Brüder charakterisiert:

Life measured out in motor-cars ... I'll put one on your tomb ... I hope tomorrow you have a damn great strike. And I hope they come along and ask you to negotiate. I hope they make you Chancellor, or Prime Minister. And I hope it gives you something to do, fills in your time, infects your life with a certain feeling of significance and meaning ... for if it doesn't, I hold out for you, Colin, *brother*, no hope of any kind at all. (ibid.)

Gleichzeitig machen jedoch sowohl der beschriebene Bildungshintergrund als auch die Erfahrungen eines über längere Zeit hinweg geführten Lebens unter den Bedingungen der *middle class*

eine Rückkehr zu einem in das Umfeld der *working class* integrierten Dasein unmöglich, ein Dilemma, von dem Andrews Haltung explizit zeugt:

I've always thought, you know, coal-mining was one of the few things I could really do. [...] One of the few things, in reality, for which I'm ideally equipped. And yet, the one thing in life from which I'm actually excluded. (32)<sup>41</sup>

Die Ursachen für das im Selbstverhältnis der Söhne zutage tretende und für die Moderne charakteristische Empfinden sozialer Heimatlosigkeit, existenzieller Orientierungslosigkeit und innerer Fragmentierung lassen sich abstrahierend auch beschreiben als eine von ihnen wahrgenommene Dissonanz zwischen spezifischen und insbesondere in der Kindheit beziehungsweise in der Phase der Primärsozialisation erfolgten Prägungen einerseits und den Erwartungen und Erfahrungen, mit denen sie in späteren Lebensphasen beziehungsweise im Verlauf von Prozessen der Sekundärsozialisation konfrontiert wurden, andererseits.<sup>42</sup> Diese Dissonanz ist wiederum in einem ihr Leben durchziehenden Geflecht von Unstimmigkeiten und Widersprüchen angelegt. Den Ausgangspunkt bildet dabei das anfängliche Gegenüber eines kulturellen Sozialisationsumfeldes der *working class*, das eine formierende Wirkung auf die affektiven Strukturen und

---

<sup>41</sup> Zum hier beschriebenen Dilemma, vgl. auch Wertheim, „The Modern British Homecoming Play“: „The homecoming is a recognition that the offspring are no longer part of their home and yet are forever desperately tied to it both psychologically and socially. [...] The Shaw children know very well as they escape from their parents' home that their leaving can only at best be a physical one“ (161). Vgl. auch Hutchings, *The Plays of David Storey*: „The younger generation [...] often find themselves cut off from their class origins (having been 'educated out of' the working class at universities) and equally ill at ease among the 'professional' classes“ (2). Vgl. zu diesem Abschnitt insgesamt auch *ibid.*, 93-94; Liebman, *The Dramatic Art of David Storey*, 6-7; Rusinko, „A Portrait of the Artist as Character“, 89-91; Stinson, „Dualism and Paradox“, 132-135 sowie Solomon, „Man as Working Animal“, 198-201.

<sup>42</sup> In der Sekundärliteratur ist in diesem Kontext die Rede vom (unterschiedlich stark ausgeprägten) Problem der drei Söhne, Vergangenheit und Gegenwart in Einklang zu bringen (vgl. Rusinko, „A Portrait of the Artist as Character“, 95). Der soziologisch-psychologische Begriff der *Sozialisation* wiederum kann dazu dienen, dieses Problem konzeptuell zu präzisieren, und er bezeichnet den „Prozess der Entstehung und Entwicklung der Persönlichkeit in wechselseitiger Abhängigkeit von der gesellschaftlich vermittelten sozialen und materiellen Umwelt. Vorrangig thematisch ist dabei, wie sich der Mensch zu einem gesellschaftlich handlungsfähigen Subjekt bildet“ (Klaus Hurrelmann, „Sozialisation“, in: Günter Endruweit und Gisela Trommsdorff [Hgg.], *Wörterbuch der Soziologie* [Stuttgart, 2002], 500-509, 501). Unterscheiden lassen sich hierbei insbesondere Prozesse der *Primärsozialisation* (das heißt Prozesse der Subjektivation in der ersten Lebensphase) und Prozesse der *Sekundärsozialisation* (das heißt Prozesse der Subjektivation, die im Zuge von Bildung, Ausbildung und beruflicher Tätigkeit stattfinden). Und für meine Überlegungen ist überdies von Bedeutung, dass *Sozialisation* sowohl *intentionale Erziehungsvorgänge* als auch übergreifende und *nicht von spezifischen und institutionalisierten Sozialisationsinstanzen* (wie Familie oder Schule) *angeleitete Vorgänge soziokultureller Prägung* (nicht zuletzt über den Spracherwerb) umfasst, woraus sich in der Gesamtheit dann ein den Menschen sozialisierendes beziehungsweise subjektivierendes kulturelles „Trainingsprogramm“ ergibt (Andreas Reckwitz, *Das hybride Subjekt*, 97). Zum Vorgang der *Subjektivation*, vgl. *ibid.*, v.a. 33-62. Zu den hier vorgenommenen Differenzierungen bezüglich des Konzepts der *Sozialisation*, vgl. Karl-Heinz Hillmann, *Wörterbuch der Soziologie* (Stuttgart, 1994), 805-806. Dort wird auch auf das für die vorliegende Analyse von *In Celebration* zentrale Problem verwiesen, wonach im Verlauf der Sozialisation „Spannungen u[nd] Konflikte zw[ischen] den sozialen Verhaltenserwartungen u[nd] ges[ellschaftlich] institutionalisierten Werten einerseits u[nd] den Bedürfnisdispositionen der Individuen andererseits“ (*ibid.*, 805) auftreten können. Zum oben angesprochenen und für die Moderne (und Postmoderne) durchaus nicht untypischen Divergieren von Primär- und Sekundärsozialisation, vgl. auch Kapitel 2.1 meiner Arbeit.

Bindungen der drei Brüder auszuüben schien, und eines sozial ambitionierten Erziehungsprogramms der Eltern, das sich an (vermeintlichen) Wertvorstellungen und Erwartungshaltungen der *middle class* orientierte,<sup>43</sup> ein Gegenüber, das sich darauf zurückführen lässt, dass die Eltern (wie dargelegt) beide unterprivilegierten gesellschaftlichen Schichten entstammen und die von ihnen angesichts der bürgerlichen Aspirationen Mrs Shaws vertretenen und das Leben der Söhne prägenden Erziehungsideale somit schichtexterne Einflüsse darstellen. Da die angesprochenen Wertvorstellungen für die Söhne aber keine sinnstiftende Wirkung entfalten und die *middle class* ihnen keine soziale Heimat zu gewähren vermag, kommt es für sie zu einem (unterschiedlich stark ausgeprägten) inneren Konflikt, und die sich hier niederschlagende und ihr Leben in der Phase der Sekundärsozialisation prägende Inkongruenz lässt sich als eine Spannung zwischen einem als emotionales Orientierungsmuster weiterwirkenden Hintergrund der *working class* einerseits und dem nun geführten Leben unter dem Vorzeichen einer neuen Schichtzugehörigkeit andererseits beschreiben.<sup>44</sup> Das bedeutet, dass die sie anhaltend prägenden und ihrer Herkunft aus der Arbeiterklasse verbundenen inneren Strukturen und Werthaltungen nicht mehr mit ihren lebensweltlichen Erfahrungen korrelieren und sie solchermassen keine ihr Leben anleitende Wirkung mehr auszuüben vermögen, das dadurch entstandene Vakuum an sinnstiftenden Orientierungen und an emotionalen Bindungen aber auch durch keine neuen Deutungsmuster und Integrationsleistungen der *middle class* kompensiert wird.<sup>45</sup> Dadurch muss den Söhnen ihre Existenz jedoch zunehmend zum Problem werden, und es kommt für sie folgerichtig (wenngleich in unterschiedlichem Ausmaß) zu einer grundlegenden Hinterfragung des durch die Eltern vorgezeichneten Lebensentwurfes, den sie (wie vor allem Andrew) nicht oder (wie insbesondere

---

<sup>43</sup> Womit die „schichtenspez[ifische] S[ozialisation]“ durch eine „antizipatorische S[ozialisation]“ überlagert wird, wobei Letztere „das Lernen von Werten, Normen u[nd] Lebensstilelementen einer höher bewerteten Gruppe oder sozialen Schicht [bezeichnet], zu der ein einzelner aufgrund seines Status- u[nd] Prestigestrebens aufsteigen möchte“ (Hillmann, *Wörterbuch der Soziologie*, 806).

<sup>44</sup> Vgl. hierzu auch Liebman, *The Dramatic Art of David Storey*, 6-7. Die Existenz und Permanenz eines für die Selbstinterpretation der Söhne relevanten Deutungshorizontes der *working class* offenbart sich *ex negativo* anhand von Andrews Ablehnung eines stereotyp überformten und als gehaltlos empfundenen Sinnhorizontes der *middle class*, wofür beispielhaft die folgende und bereits zitierte Passage eintreten kann, in der er den nicht zuletzt von Steven durchlaufenen Erziehungsprozess kritisiert: „Educating him for a society which existed wholly in their imaginations ... philistine, parasitic, opportunistic ...“ (51). Vgl. ähnlich auch die Distanzierung vom Bild einer bürgerlichen Existenz, wie es Andrew zufolge durch Mrs Shaw entworfen wird: „A home, a car, a wife ... a child ... a rug that didn't have holes in, a pocket that never leaked. [...] The edifice of my life [...] built up on that ... We – *we* – are the inheritors of nothing ... totems ...“ (83).

<sup>45</sup> Wodurch sich im Leben der Söhne nicht nur das für die Moderne charakteristische Phänomen der Erfahrung innerer Fragmentierung niederschlägt, sondern ineins damit auch der dieser Erfahrung elementar zugrunde liegende Verlust von soziokulturell verbindlich zur Verfügung gestellten und solchermassen sinnstiftenden und handlungsanleitenden Deutungsmustern sowie die daraus folgerichtig entstehende Herausforderung, für diesen Verlust individuellen Ersatz zu schaffen. Vgl. hierzu auch Reinelt, „Storey's Novels and Plays“, 69; Liebman, *The Dramatic Art of David Storey*, 15; Hutchings, *The Plays of David Storey*, 17-25 und 98-100 sowie (zum Problem der Fragmentierung und zu den Versuchen der Figuren, diese zu überwinden) Stinson, „Dualism and Paradox“, 132 und 139-140. Zum Phänomen der Fragmentierung menschlicher Selbstwahrnehmung in der Moderne und Postmoderne, vgl. auch Karin Gerig, *Fragmentarität: Identität und Textualität bei Margaret Atwood, Iris Murdoch und Doris Lessing* (Tübingen, 2000), v.a. 9-33.

Colin) nur unter bestimmten Voraussetzungen affirmieren können. Und wenn man die vorausgegangenen Überlegungen zusammenfassend betrachtet, dann lässt sich die hier entworfene Problemskizze letztlich folgendermaßen beschreiben: Die Söhne der Shaws sehen sich mit der Herausforderung konfrontiert, ihr Leben unter den Bedingungen einer neuen Schichtzugehörigkeit mit einer inneren Bedürfnisstruktur in Einklang zu bringen, die vor dem Hintergrund der Primärsozialisation im Umfeld der *working class* eine spezifische Ausprägung erfahren hat. Dass ihnen dies nicht oder lediglich bedingt gelingen will und dass sie für ein auch nur partielles Gelingen einen hohen Preis zu bezahlen haben, führt schließlich zur offenen Abwendung oder zumindest teilweisen Distanzierung von den vorgefundenen und ihr Leben überformenden Existenzbedingungen der *middle class*.

Wie in den bisherigen Überlegungen allerdings bereits angedeutet, fallen die Versuche der drei Söhne, mit den beschriebenen inneren Krisenlagen umzugehen, und somit ihre Bemühungen, dem menschlichen Bedürfnis nach einem bejahenswerten Leben gerecht zu werden, indem sie die erfahrenen Prägungen im Zuge der Primärsozialisation mit ihrem gegenwärtig geführten Leben unter den Bedingungen der *middle class* zu vereinbaren suchen, unterschiedlich aus. So hat sich Colin (zumindest oberflächlich) noch am ehesten mit dem von den Shaws in der Vergangenheit prospektiv entworfenen Leben arrangiert, was sich an dessen Einstellung nicht nur zu seiner beruflichen Tätigkeit,<sup>46</sup> sondern auch zu seinen Eltern ablesen lässt: „Look. I honour what my mother and father have done. And I don’t give a sod for your bloody family analysis ...“ (74-75). Eine genauere Analyse offenbart indes ein inneres Defizit Colins, denn nichts weist darauf hin, dass sein gegenwärtiges Dasein dem auf die Affektstruktur durchschlagenden menschlichen Bedürfnis nach sozialer Integration und nach umfassend sinnstiftender Weltdeutung entspricht. Das beschriebene Arrangement Colins scheint demgemäß nur unter Begrenzung auf die berufliche Dimension und unter Ausgrenzung des Affektiven möglich, das heißt unter Verzicht auf elementare Facetten der menschlichen Persönlichkeit, worauf seine resignative Haltung zur bevorstehenden Hochzeit schlaglichtartig verweist: „It’s just less embarrassing to *be* married than not to be“ (42). Angesichts dessen repräsentiert Colin aber keine integrierte Persönlichkeit, und er wirkt letztlich eher wie die prototypische Verkörperung der unter dem Primat der Effizienz und der Zweckrationalität stehenden „sachliche[n]‘ Persönlichkeit“ der modernen Angestelltenkultur, wie sie von Andreas Reckwitz in *Das hybride Subjekt* herausgearbeitet wird:

Die post-bürgerliche Subjektkultur betreibt eine Entemotionalisierung. [...] Die reibungslose, freundliche Funktionalität des Sozialen setzt im Rahmen der Subjektkultur des Angestellten voraus, dass individuelle affektive Äußerungen vermieden

---

<sup>46</sup> Colins auf den ersten Blick positive Haltung zur Bedeutung seiner Aufgabe als Vertreter der Arbeitgeberinteressen in der Automobilindustrie lässt sich beispielhaft anhand einer von Andrew zitierten Aussage Colins aufzeigen: „The well-being of this nation is largely – if not wholly – dependent on maintaining a satisfactory level of exports from the motor industry“ (43).

werden [...]. Im Extrem erscheint das nach-bürgerliche Subjekt dann als [...] Repräsentant einer sozialverträglichen Kühle [...]. Ablesbar in psychologischen Beratungsdiskursen der 1920er bis 60er Jahre, prämiert die nach-bürgerliche Kultur ein Subjekt, das in sämtlichen intersubjektiven Beziehungen Gefühlsdemonstrationen vermeidet.<sup>47</sup>

Andrews Haltung wiederum steht dem von Colin repräsentierten Lebensansatz auf den ersten Blick diametral gegenüber. Er lehnt die Anforderungen an eine Existenz innerhalb der (nicht zuletzt beruflichen) Strukturen der im Stück durch die *middle class* repräsentierten modernen kulturellen Ordnung offen ab, und hier insbesondere die damit verbundenen Anforderungen der Versachlichung der Persönlichkeit („How we’d all succumbed to the passivity of modern life, industrial discipline.“ [33]) und der Entemotionalisierung des menschlichen Daseins: „We already are. [...] Dead. Zombies. [...] Corpses“ (45-46). Und vor diesem Hintergrund lässt sich dann auch Andrews Aufgabe der wohl über längere Zeit ausgeübten und ganz dem durch seine universitäre Ausbildung vorgezeichneten Lebensweg entsprechenden Tätigkeit als „lawyer“ (25) nachvollziehen, ein Lebensweg, den er in einer Geste absoluter Lebensgestaltung im Sinne eines alternativen Künstlerskripts zu überwinden sucht:

Das ästhetische Subjekt ist primär nicht an zweckrationalem oder moralischem Handeln orientiert, sondern am Selbstzweck der sinnlichen Wahrnehmung [...] sowie am Handeln in der Gestalt expressiver, symbolkreativer Aktivität.<sup>48</sup>

Zugleich erreicht Andrew aber auch auf diesem Wege kein Leben im Einklang mit seinen inneren Bedürfnisstrukturen, da ihm die Reintensivierung und Reemotionalisierung seiner Existenz nicht gelingen will, worauf exemplarisch die Sterilität und Leblosigkeit seiner Kunst hindeutet: „Abstract. Not a sign of human life“ (26). Diese scheint für ihn dabei keinen intrinsischen Wert darzustellen, sondern einzig Mittel zum Zweck umfassenderer Selbstbestimmung unter Distanzierung von den versachlichten Lebensbedingungen der modernen kulturellen Ordnung darzustellen:

MRS SHAW: I can’t understand why you gave it up. After all the years you spent studying. It seems a terrible waste. You were never interested in art before.

ANDREW: No ... I’m not now, either. (27)

---

<sup>47</sup> Reckwitz, *Das hybride Subjekt*, 288 und 416. Vgl. zu diesem Themenkomplex auch weiter *ibid.*, u.a. 336-358. Zum Konzept der *integrierten Persönlichkeit*, vgl. auch Kapitel 5 meiner Arbeit.

<sup>48</sup> *Ibid.*, 94. Damit orientiert sich Andrew an den Strukturen der „kulturell-ästhetischen Bewegungen“ (*ibid.*, 92), die jeweils Gegenmodelle zur dominierenden (und im vorliegenden Fall zur modernen) kulturellen Ordnung zur Verfügung stellen (vgl. *ibid.*, 92-95) und die (und das ist an dieser Stelle deutlich zu betonen) nicht auf den Bereich der Kunst zu reduzieren sind, sondern die „über das enge Feld der Kunst hinaus[zielen]“ (*ibid.*, 93) und die Gesamtheit menschlicher Lebenserfahrung zu transformieren suchen, ein Umstand, der die Verlockungen des Künstlerskripts für Andrew überhaupt erst zu erklären vermag.

Andrews Flucht vor den Skriptmustern eines gesellschaftlich anerkannten Berufes („the proven way“ [42]) hat ihn somit direkt in die verführerischen Arme des gegen soziokulturelle Konventionen verstoßenden Künstlerskripts geführt, wie er es Colin gegenüber stereotyp überzeichnet:

But I'm not leaving at this hour. Damn it all. I've only just got up. If you were an artist you'd understand these things. [...] I'll probably hitch one instead. [...] I think – speaking, of course, entirely as an artist – the insecurity might do me good. (94)

Hier zeigt sich implizit allerdings auch, dass sich die mit dem Künstlerdasein verbundene Hoffnung Andrews auf affektive Aufladung seiner Existenz kaum erfüllen kann, und das vor dem Hintergrund des Umstandes, dass es ihm äußerlich bleibt, es eine äußere Form zur Verfügung stellt, die er offenkundig nicht mit existenziellem Gehalt zu füllen vermag. Und das wiederum lässt sich schließlich wohl einzig durch die anhaltende Permanenz von in der Primärsozialisation durch das spezifische Erziehungsprogramm der Eltern erfahrenen Prägungen erklären, die ihm aufgrund ihrer zweckrationalen Stoßrichtung ein Leben in innerem Einklang mit dem am Primat des Ästhetischen ausgerichteten Künstlerdasein dauerhaft zu verwehren scheinen.<sup>49</sup>

Die Antworten sowohl Colins als auch Andrews auf die beschriebene (Selbst-)Entfremdungsproblematik, auf die dargelegten Diskrepanzen zwischen Primär- und Sekundärsozialisation und folglich auf die hieraus resultierenden und alle drei Söhne prägenden inneren Spannungsmomente wirken somit inadäquat. Weder die Haltung eines resignativen Arrangements noch der Versuch einer absoluten Lebensgestaltung vermag ihren Bedürfnisstrukturen gerecht zu werden oder ihnen eine umfassend bejahenswerte Lebensperspektive zu eröffnen. Und angesichts dessen bleiben beide letztlich eine angemessene Antwort auf ihre Lebenssituation schuldig. Aber auch Stevens Einstellung, die an dieser Stelle eine gewisse vermittelnde Position einnimmt, lässt nicht unbedingt von einer Lösung der die Söhne konfrontierenden Problemlagen sprechen. Ähnlich wie Andrew scheint er seinem gegenwärtigen Leben ablehnend gegenüberzustehen, worauf der Verzicht auf Fertigstellung seines Buchprojektes verweist: „I've packed it in. [...] Not my cup of tea“ (33). Zugleich ist er aber ähnlich wie Colin nicht dazu bereit, dieses Leben schlicht und gänzlich aufzugeben. Anders formuliert, schlägt seine innere Distanzierung von durch das elterliche Erziehungsprogramm vermittelten Werthaltungen und Lebenseinstellungen im Unterschied zu Andrew nicht in einen kompromisslosen Versuch der Überwindung seiner Existenz unter den Bedingungen der *middle class* um; im Unterschied zu Colin greifen allerdings die geschilderten Ausgrenzungs- und Verdrängungsmechanismen offenkundig nicht (mehr) oder nur noch äußerst begrenzt: „It's got its drawbacks“ (13). Stevens Aussagen deuten somit einerseits eine Bereitschaft zum Kompromiss an („Look. There's no hard and fast rule. The world's as real as anything else: you don't ... compromise yourself by taking a part in it.“

---

<sup>49</sup> Zu einigen Gedanken der vorausgegangenen beiden Abschnitte, vgl. ansatzweise auch Hutchings, *The Plays of David Storey*, 86-89; Wertheim, „The Modern British Homecoming Play“, 158-160; Rusinko, „A Portrait of the Artist as Character“, 94-95 sowie Liebman, *The Dramatic Art of David Storey*, 132-133.

[44]), wodurch er sich sowohl von Colins passiver Anpassung als auch von Andrews radikalem Aufbegehren distanziert:

I look as sick as I do – if I do look sick – because I’m not a moralist like you [Andrew; M.R.]. In the end, attitudes like you’ve described are easily adopted. All you have to do is throw over what’s already there. You’re like an evangelist. You both are. (45)

Andererseits ist es aber auch Steven mit dieser Haltung ganz offensichtlich nicht gelungen, einen Ausweg aus dem Dilemma der Söhne zu finden, da er seine gegenwärtige Lebenssituation letztlich nicht mit seiner in der Primärsozialisation innerhalb eines Umfeldes der *working class* spezifisch ausgeprägten Affektstruktur zu vereinbaren vermag, dem er (wie sich in seiner Einstellung zu seinem Elternhaus und zu Andrews Vorwürfen abzeichnet) weiterhin emotional verhaftet ist: „I don’t want you doing any damage here“ (97). Und auch die entemotionalisierenden und versachlichenden Tendenzen der modernen kulturellen Ordnung kann er nicht kompensieren, Tendenzen, die auch ihn zu belasten scheinen, ist ihm doch der Ausdruck von Gefühlsregungen Andrew zufolge anscheinend nur schwer möglich: „His suffering, [...] his perpetual psychic silences“ (50). Das bedeutet jedoch, dass Steven seinem Leben in der spezifischen Form, die es angesichts von Spannungen zwischen Primär- und Sekundärsozialisation sowie unter den Bedingungen der modernen kulturellen Ordnung annimmt, ambivalent gegenübersteht, worauf nicht nur seine Schlafstörungen, sondern auch sein phasenweise zögerlicher Umgang mit den auf die Familienvergangenheit bezogenen Vorwürfen Andrews verweist („It’s nothing [...] It’s nothing.“ [48]), denen er aber schließlich doch teilweise beipflichtet: „I mean, this feeling of disfigurement. [...] I mean ... this crushing, bloody sense of injury ... inflicted, as he says, by wholly innocent hands“ (86).<sup>50</sup>



*In Celebration* dramatisiert somit anhand der drei Brüder den spannungsvollen Prozess der Sozialisation unter den Bedingungen der modernen kulturellen Ordnung, und es stellt ineins damit die **Frage nach individuellen Lebens- und Selbstgestaltungsmöglichkeiten** unter eben diesen Bedingungen sowie angesichts von Differenzen zwischen Primär- und Sekundärsozialisation. Andrew, Colin und Steven sind dabei in ganz unterschiedlicher Weise darum bemüht, die dem Menschen an dieser Stelle gegebenen Freiräume zu nutzen. Während sich für Colin eine ausgesprochene Permanenz von während der Primärsozialisation im Zuge des elterlichen Erziehungsprogramms erworbenen Konzeptionen feststellen lässt, ist Andrew im Gegensatz dazu bestrebt,

---

<sup>50</sup> Zu den Überlegungen dieses Abschnittes, vgl. auch Hutchings, *The Plays of David Storey*, 89-91; Wertheim, „The Modern British Homecoming Play,“ 158-160 sowie Rusinko, „A Portrait of the Artist as Character,“ 94-95.



einen grundlegenden Bruch mit diesen in der Vergangenheit erfahrenen Prägungen herbeizuführen. Steven schließlich offenbart andeutungsweise eine Haltung der kritischen Reflexion, die das prinzipielle Potenzial einer Vermittlung von passiver Akzeptanz und radikaler Ablehnung birgt und die allerdings bislang zu keinem Ergebnis geführt hat, das ihm ein individuell affirmierbares Leben im Einklang mit eigenen Bedürfnissen und unter gleichzeitiger Anerkennung von spezifischen Facetten der soziokulturellen Ordnung der Moderne ermöglichte. *In Celebration* betont folglich in Form der beschriebenen Figuren- und Problemkonstellationen, dass die Harmonisierung von Primär- und Sekundärsozialisation unter den Bedingungen der Moderne eine vom Einzelnen zu leistende Aufgabe ist, oder, allgemeiner formuliert, dass die jeden Einzelnen konfrontierende Anforderung der Selbst- und Lebensgestaltung eine je individuelle Herausforderung darstellt,<sup>51</sup> die indes schnell zur Überforderung werden kann. Diese Harmonisierung sowie die immer wieder aufs Neue zu erbringende Leistung der Gestaltung des eigenen Lebens kann wiederum nicht unter dem Vorzeichen der Andrews Handeln anleitenden und dichotomisch überformten Absolutheitsprämisse gelingen,<sup>52</sup> die in seiner folgenden Aussage hervortritt und die keinen Kompromiss zulässt, und damit aber auch keine Vermittlung von individuell relevanten Lebensorientierungen mit einer davon möglicherweise abweichenden gegenwärtigen Existenz unter den Bedingungen spezifischer soziokultureller Erwartungshaltungen:

You're like a man with one foot on either side of an ever-widening chasm. The kind of detachment – or even the kind of *involvement* – you're telling me about: very soon, as your looks suggest ... is going to rip you wide apart. You can't be *for* this crummy world and at the same time be for your own psychic ... spiritual ... *moral* autonomy, any longer. (51-52)

Ganz im Sinne des Handlungsmodells des *New English Drama* gelingt es ihm aber dementsprechend ebenso wenig wie Colin, im Versuch betont einseitiger Entscheidung gegen respektive für die Prägungen, die in der Primärsozialisation innerhalb eines unter dem Vorzeichen der *middle class* stehenden Erziehungsprogramms erfolgten, ein den eigenen Bedürfnissen entsprechendes Leben zu entwerfen. Dadurch allerdings, dass nicht nur die Ansätze dieser beiden Figuren im Stück verworfen werden, sondern darüber hinaus auch Stevens andeutungsweise vermittelnder Einstellung kein durchschlagender Erfolg beschert ist, legt *In Celebration* den Fokus deutlich auf die Probleme, mit denen sich der Mensch im Versuch der gelingenden Formgebung des eigenen Lebens konfrontiert sieht.

---

<sup>51</sup> Dies deutet sich auch implizit in Colins folgender Aussage an: „Just what precisely are you after, Andy? Do you want somebody to hold your hand throughout your entire bloody life?“ (49).

<sup>52</sup> Die den komplexen Herausforderungen menschlichen Lebens unter den Bedingungen der Moderne nicht gerecht werdende vereinfachende Haltung Andrews wird von Steven kritisch auf den Punkt gebracht: „But judgements, in certain situations, come very easily to hand“ (97). Zur dichotomischen Struktur der Position Andrews, vgl. auch Austin E. Quigley, „The Emblematic Structure and Setting of David Storey's Plays,“ *Modern Drama*, XXII (1979), 259-276, 260.

Gleichzeitig wird aber die Möglichkeit erfolgreicher Selbst- und Lebensgestaltung im Stück nicht prinzipiell infrage gestellt. In Form der divergierenden Lebenswege und -entscheidungen der drei Brüder zeichnen sich vielmehr unterschiedliche Handlungs- und Wahlmöglichkeiten ab;<sup>53</sup> zugleich wird jedoch auch betont, dass der Einzelne in seinen Gestaltungsbestrebungen nie unabhängig von soziokulturellen Bedingungen und von den Prägungen („formative traits“ [46]) durch die je eigene Biographie ist.<sup>54</sup> Dieses Spannungsverhältnis findet seinen signifikanten Niederschlag in *In Celebration* dahingehend, dass die aus den besonderen Ausprägungen der Erziehung entstandenen inneren Konfliktlagen von den Söhnen zunächst als unhintergehbare Voraussetzungen eines individuell zu modellierenden Lebensentwurfes zu akzeptieren sind, um dann innerhalb der solchermaßen vorgezeichneten Grenzen mehr oder weniger Distanz zu spezifischen und im Zuge der Primärsozialisation erfahrenen Präformierungen zu gewinnen und den Versuch zu unternehmen, dem eigenen Lebensweg eine begrenzt neue Richtung zu geben. Und diese Überlegung beinhaltet wiederum eine Absage nicht nur an den absoluten Anspruch der Lebensgestaltung, wie er explizit von Andrew in seinem Streben nach autonomer Distanzierung von durch das elterliche Erziehungsprogramm vermittelten Konzeptionen vertreten wird, sondern auch an das passive und resignative Verharren, das Colins Bemühen um Verdrängung innerer Bedürfnisstrukturen sowie seinem Rückzug auf die Prägungen seiner Erziehung implizit eingeschrieben ist. Und sie verweist schließlich auf Steven, der als Einziger eine vermittelnde Perspektive sowie auch eine Disposition andeutet, sich kompromissbereit auf die soziokulturell bedingten komplexen Voraussetzungen des eigenen Lebens einzulassen, um dann davon ausgehend existenzielle Weichenstellungen vorzunehmen.

Im Kontext des Dargelegten tritt somit anhand von Steven eine (freilich noch unausgereifte) Perspektive der Formgebung des eigenen Lebens hervor.<sup>55</sup> Wodurch er sich von Andrew und

---

<sup>53</sup> Wie sich dies auch in Andrews folgender Aussage manifestiert, die allerdings seine bisherige strikte Vorwurfshaltung gegenüber den Eltern sowie seine unter dem Postulat der Absolutheit stehende Lebensentscheidung zur Disposition stellt, die ihm offenkundig kein bejahenswertes Dasein ermöglicht: „I too, then, have a choice?“ (97). Zugleich impliziert die (begrenzte) Möglichkeit der Wahl aber auch die Notwendigkeit zu wählen: „The failure to make choices and commitments is not an escape from their consequences. Not to choose is also to choose“ (Quigley, „The Emblematic Structure and Setting of David Storey’s Plays“, 272). Vgl. hierzu auch Wilhelm Schmid, *Philosophie der Lebenskunst: Eine Grundlegung* (Frankfurt/M., 1998), 188-190.

<sup>54</sup> Zur Einbettung des Menschen in einen soziokulturellen Kontext, der zugleich Einschränkung wie Ermöglichungsbedingung menschlichen Handelns ist und innerhalb dessen der Einzelne über begrenzte Freiräume verfügt, vgl. auch Quigley, „The Emblematic Structure and Setting of David Storey’s Plays“. Nach Quigley werden diese Aspekte in verschiedenen Dramen Storeys thematisch; unter Bezug auf *In Celebration* hält er fest: „In this, and in subsequent plays, Storey deals, not with the world of the ideal, but with the world of the possible, [...] with how one makes the most of limited opportunities and limited means“ (ibid., 261). Hutchings spricht in diesem Kontext andeutungsweise von einem (nicht immer befriedigenden) Kompromisscharakter menschlichen Daseins, der unter anderem in *In Celebration* deutlich wird (vgl. *The Plays of David Storey*, 96 und 100).

<sup>55</sup> Dementsprechend ist aber die These Olssons unzutreffend, wonach alle Figuren in *In Celebration* durch sie bedingende Faktoren determiniert erschienen (vgl. „Alienation in Storey and Chekhov“, 125). Die Fokussierung auf Probleme, die dieses Drama vornimmt, ist nicht gleichbedeutend mit einer grundsätzlichen Hinterfragung der Möglichkeiten menschlicher Selbst- und Lebensgestaltung.

Colin unterscheidet, ist die Bereitschaft zu umfassender und zumindest ansatzweise problembewusster (Selbst-)Reflexion, die sich in seinen im Verlauf meiner Analyse zitierten Dialogpassagen andeutet und die einen entscheidenden Beitrag zur Gestaltung des eigenen Lebens zu leisten vermag:

Der aufgeklärte Mensch ist auch der Mensch der Wahl, da die Aufgeklärtheit über Zusammenhänge die Bedingung dafür ist, den Bereich der Wahl und somit die Reichweite der eigenen Macht kennen zu lernen, ferner die Unmöglichkeit der Wahl und die eigene Ohnmacht wahrzunehmen, ein reflektiertes Verhältnis auch hierzu zu gewinnen und Kreativität aufzuwenden für die Arbeit an Bedingungen oder den Umgang mit ihnen.<sup>56</sup>

Demgegenüber zeigt sich anhand von Andrew und Colin (ähnlich wie anhand von Jimmy Porter in *Look Back in Anger*) an dieser Stelle ein Defizit selbstbezogener Reflexion, das ihnen eine bewusste Gestaltung ihres Daseins im Einklang mit eigenen Bedürfnissen und unter gleichzeitiger Berücksichtigung von soziokulturellen Strukturen und von in der Vergangenheit erfahrenen Prägungen unmöglich macht – und das vor allem Andrews Lebenseinstellung letztlich eher zerstörerisch und selbstzerstörerisch („iconoclastic“ [29]) wirken lässt.<sup>57</sup> Steven ist somit der Einzige der drei Brüder, der auf Basis eines zumindest begrenzt reflektierten Umgangs mit Gegenwart und Vergangenheit einen möglichen Weg hin zu größerer Selbstbestimmtheit des Daseins unter Einbezug soziokultureller wie biographischer Voraussetzungen weist, einen Weg allerdings, der in *In Celebration* eher steinig ist und nicht zwingend zum Erfolg führen muss. Damit verzichtet das Werk am Ende aber auf einfache und angesichts der im Verlauf des Handlungs geschehens aufscheinenden Komplikationen möglicherweise unplausibel wirkende Lösungen. Und es bewegt sich dadurch zugleich innerhalb der Form-Inhalt-Konvergenz des *New English Drama*, indem die inhaltlichen Problemlagen des Stückes, die eng mit der individuellen Affektstruktur sowie mit den Sozialisationsbedingungen der Moderne verbunden sind, nicht von formal als handlungsmächtig konzipierten figuralen Subjekten überwunden werden, wie dies für das Drama der Jahrhundertwende so charakteristisch ist, wo beispielsweise Vivie Warren in George Bernard Shaws *Mrs Warren's Profession* unter Marginalisierung psychischer wie kultureller Problematiken schließlich in (letztlich nur scheinbarem) Einklang mit ihrer Affektstruktur zu leben vermag.<sup>58</sup>

Zugleich fordert die für das britische Nachkriegsdrama charakteristische Konvergenz von Form und Inhalt allerdings das zumindest begrenzt handlungsmächtige Subjekt und solcher-

---

<sup>56</sup> Schmid, *Philosophie der Lebenskunst*, 192.

<sup>57</sup> Zwar ist das Problembewusstsein und das Reflexionsniveau der Söhne sicherlich höher einzuschätzen als das ihrer Eltern (vgl. hierzu auch Olsson, „Alienation in Storey and Chekhov,“ 119), aber wie meine Argumentation deutlich macht, ist es (insbesondere im Hinblick auf Andrew und Colin) nicht hinreichend ausgeprägt, um die sie konfrontierenden Schwierigkeiten zu lösen.

<sup>58</sup> Zu *Mrs Warren's Profession*, vgl. Kapitel 5 meiner Arbeit.

maßen eine Perspektive der Lebensgestaltung ein, und diese erschließt sich in *In Celebration* (ähnlich wie in *Look Back in Anger* und in *I'm Talking About Jerusalem*) in Bezug auf die Figuren Andrews und Colins (wie dargelegt) zuvörderst *ex negativo*. Und dadurch, dass Stevens Reflexionsprozesse keinesfalls ausgereift wirken, ist auch ein für ihn möglicherweise gangbarer Weg eher zu errahnen als deutlich zu erkennen. Seine noch nicht völlig durchdachte Lebensentscheidung („I've *made* my decision.“ [97]) lässt sich gleichwohl als Versuch beschreiben, unter dem Eindruck innerer Diskontinuitäts- und Inkohärenzerfahrungen in (selbst-)reflexiven Prozessen der Wahl eine Harmonisierung von Primär- und Sekundärsozialisation wie auch von spezifischen Bedürfnisstrukturen mit den Bedingungen seiner gegenwärtigen Lebenssituation herbeizuführen, wofür (als Zeichen der reflektierten Distanzierung von beruflichen Leistungs- und Statusanforderungen der *middle class*) die Aufgabe des Buchprojekts bei gleichzeitiger Beibehaltung seiner Lehrtätigkeit<sup>59</sup> (als einem typischen Berufsbild der *middle class*) stellvertretend eintreten kann. In den damit skizzierten Harmonisierungsbemühungen aber liegt die von ihm andeutungsweise aufgezeigte Perspektive, die angesichts der Unmöglichkeit einer autonomen Gestaltung des eigenen Daseins abseits aller soziokulturell wie biographisch vorgezeichneten Pfade, wie sie von Andrew angestrebt wird, dennoch nicht dazu bereit scheint, dieses bei allen Unwägbarkeiten (anders als Colin) vollständig kontingenten Präformierungen zu überlassen.

---

<sup>59</sup> Vgl. hierzu 13.

7. Identität und Autonomie als Interaktionsproblem in  
Harold Pinters *The Homecoming*:  
Zur Verbindung von figuralem Identitätsstreben, diskursiver Subjektposition  
und lebensweltlichem Dramenrealismus

---

What authority do you think you yourself possess [...]?

Harold Pinter. *Ashes to Ashes*

**Z**weifelsohne wird innerhalb des britischen Gegenwartsdramas nur dem Werk Howard Bakers ein vergleichbares Maß an Skepsis und Unverständnis entgegengebracht, wie es lange Jahre für die Stücke Harold Pinters kennzeichnend war und wie es stellvertretend in einer zeitgenössischen Ablehnung von *The Birthday Party* zum Ausdruck kommt, die das Unvermögen der Figuren beklagt, „to explain their actions, thoughts, or feelings.“<sup>1</sup> Ausschlaggebend für die Schwierigkeiten der **Rezeption** war dabei von Anfang an (vermeintlich) die signifikante und auf den ersten Blick eigenwillige Art des figuralen Sprachgebrauchs in den pinterschen Dramen: „Pinter’s peculiar use of language is a major stumbling block for criticism of his work.“<sup>2</sup> Da deren Art der Sprachverwendung vom Gewohnten abwich, ließen sie Publikum wie auch Kritik bezüglich der elementaren Frage nach der hinter bestimmten Aussagen stehenden figuralen Motivation unschlüssig zurück und mit leerformelhaften Allgemeinplätzen reagieren:

We cannot smell, touch, or taste the dramatic event on stage, but we can abandon our intellectual desire for logical meaning so completely that sight and hearing return to their original purpose of sensuous enjoyment. [...] To search for meaning during performance denies total immersion for sensuous effect.<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> *The Manchester Guardian*, 20. Mai 1958 (zitiert in Martin Esslin, *Pinter: A Study of his Plays* [London, 1973], 18). Zum Drama Howard Bakers, vgl. Kapitel 9.1 meiner Arbeit.

<sup>2</sup> Austin E. Quigley, *The Pinter Problem* (Princeton, London, 1975), 5. Zu den Problemen der Rezeption mit dem Drama Pinters, vgl. insgesamt *ibid.*, 3-31 sowie Bernard F. Dukore, *Harold Pinter* (London, Basingstoke, 1982), 1.

<sup>3</sup> Edward R. H. Malpas, *A Critical Analysis of the Stage Plays of Harold Pinter* (Wisconsin, 1965), 3 und 31 (zitiert in Peter Munder, *Harold Pinter und die Problematik des Absurden Theaters* [Bern, Frankfurt/M., 1976], 209). Zu derartigen Ausführungen, vgl. die folgende passende Anmerkung: „More rubbish has been written about Harold Pinter than all his contemporaries put together“ (Simon Trussler, *The Plays of Harold Pinter: An Assessment* [London, 1973], 13). Diese Konstellation hat sich zwar inzwischen grundlegend gewandelt, indem (wie nicht zuletzt meine Analyse von *The Homecoming* zeigen soll) die Literaturkritik das Werk Pinters mit Hilfe linguistischer, rollentheoretischer oder machtkritischer Ansätze zunehmend erschließen konnte. Zugleich erscheinen aber bis heute verschiedentlich impressionistisch wirkende und wenig erkenntnisfördernde Studien wie beispielsweise Penelope Prentice, *The Pinter Ethic: The Erotic Aesthetic* (New York, London, 2000), deren Aussagegehalt äußerst diffus bleibt, wie folgende Passage beispielhaft

To search for psychological plausibility, behavioural congruity, confessional eloquence or epistemological clarification in his plays is, most of the time, a vain enterprise. Equally vain seems to us the quest for social realism.<sup>4</sup>

Betrachtet man diese repräsentativ ausgewählten Aussagen indes genauer, so offenbart sich, dass die grundlegenden Zugangsprobleme der Rezeption letztlich nicht nur (und auch nicht primär) in der neuartigen Sprachgestaltung der Stücke Pinters angelegt sind, sondern auch (und zuvörderst) in einer so wirkungsmächtigen wie zumeist unbewusst bleibenden Erwartungshaltung, die geprägt ist von einer spezifisch ausgebildeten Realismuskonzeption. Diese wiederum soll im Folgenden mit dem Begriff des *traditionellen Bühnenrealismus* gefasst werden, der als Ausdruck des Ästhetischen gekennzeichnet ist durch eine jederzeit verständliche kausallogische Handlung (*intellectual desire for logical meaning*), welche von motivational nachvollziehbaren (*psychological plausibility*) und konstant handelnden (*behavioural congruity*), selbsttransparenten und zur klaren (Selbst-)Artikulation befähigten (*confessional eloquence*) Subjekten getragen sowie durch eine expositorische Vergabe aller relevanten Vorinformationen an den Rezipienten (*epistemological clarification*) eingeleitet wird.<sup>5</sup> Vor einem dergestalt beschreibbaren Hintergrund aber kann es nicht weiter überraschen, dass die sprachlich-dialogische Gestaltung der pinterschen Dramen vielen Zuschauern und Lesern unrealistisch erscheinen musste (*vain seems to us the quest for social realism*), war der Maßstab der Bewertung des Realistischen im Sinne eines als glaubwürdig und wahrscheinlich wahrgenommenen Geschehens doch letztlich eine ästhetisch überformte Bühnenkonvention,<sup>6</sup> die weit vom alltäglich-menschlichen Sprechen, Verhalten und Handeln innerhalb der lebensweltlichen Interaktion abweicht, welche indes Eingang in die dialogische Ausgestaltung der Stücke Pinters findet. Kennzeichnend für diese Interaktion ist wiederum häufig genug nicht explizite Informationsvergabe, motivationale Transparenz oder sprachliche Klarheit, sondern oftmals geradezu gegenteilig eine situationsabhängige, interessengebundene und vom Vorwissen der Beteiligten

---

verdeutlicht: „Through his multidimensional fractal geometry, Pinter’s plays create a four-dimensional world with a depth and resonance seldom if ever achieved elsewhere with such economy. Chaos theory’s concept of fractals provides a construct that illuminates how the organic structure in Pinter’s work weds the ethic to the aesthetic“ (5).

<sup>4</sup> Guido Almansi und Simon Henderson, *Harold Pinter* (London, New York, 1983), 23.

<sup>5</sup> Einige kurze Überlegungen zu charakteristischen Konventionen des traditionellen Dramas und zu deren Abwandlung im *New English Drama* finden sich auch in Hubert Zapf, *Das Drama in der abstrakten Gesellschaft: Zur Theorie und Struktur des modernen englischen Dramas* (Tübingen, 1988), 8-9. Als exemplarische Fallstudie des traditionellen Bühnenrealismus kann George Bernard Shaws *Mrs Warren’s Profession* gelesen werden, wo lebensweltliche Kommunikation im Sinne dramenästhetischer Prämissen künstlerisch überformt erscheint und wo sie zudem im Interesse eines didaktischen Anspruches eine weitere rhetorische Ausgestaltung erfährt. Vgl. hierzu sowie zur traditionellen Realismuskonzeption als Bühnenkonvention insgesamt Kapitel 5 meiner Arbeit.

<sup>6</sup> Vgl. auch Quigley, *The Pinter Problem*, wo auf die Tendenz verwiesen wird „to criticize his plays for not manifesting the same kind of explicitness as that which is felt to be normative; and underlying that sense of the normative are the requirements of the well-made play“ (16). Vgl. hier auch Ewald Mengel, *Harold Pinters Dramen im Spiegel der soziologischen Rollentheorie* (Frankfurt/M. et al., 1978), wo anhand einer Erzählung Pinters exemplarisch die Rede davon ist, dass dessen Werk „nicht als Darstellung von Wirklichkeit im Sinne des traditionellen literarischen Realismus angesehen werden kann“ (46).

bestimmte Reduktion der Rede oder auch eine Begrenzung menschlicher Selbsteinsicht und Selbstartikulation,<sup>7</sup> wodurch für den außenstehenden Beobachter leicht der Eindruck einer Undurchsichtigkeit und Zusammenhanglosigkeit der kommunikativen Vorgänge entstehen kann, wie er vor dem Hintergrund bühnenrealistischer Erwartungshaltungen verschiedentlich auch dem pinterschen Drama vorgehalten wird:

None of the individual things his characters say are very subtle or obscure. What is obscure however is the connection between any two things a character says (except on a stream-of-consciousness level) and even more the connection between what one character says and what another says afterwards.<sup>8</sup>

Sind im Einklang mit den Eigentümlichkeiten alltäglicher Kommunikation jedoch der Verzicht auf die anfängliche umfassende und explizite Vergabe relevanter Informationen im Rahmen einer in Vorgeschichte oder Figurenmotivation einführenden Exposition<sup>9</sup> sowie die Beschränkung des figuralen Ausdrucks im Dialog die wohl auffälligsten sprachlichen Charakteristika der Werke Pinters, so stehen sie damit im Zeichen einer Realismuskonzeption, die hier mit dem Begriff des *Alltagsrealismus*<sup>10</sup> gefasst werden soll, welcher bei aller auch weiterhin gebotenen ästhetischen Formgebung (nicht zuletzt aufgrund des Signifikanzgebotes<sup>10</sup>) und bei allem Wissen da-

---

<sup>7</sup> Wie eben dies Quigleys *The Pinter Problem* für das Drama Pinters festhält, wenn die Rede ist von „the partial and inconsistent knowledge that so disrupts the lives of the characters” (74) und wenn auf Folgendes verwiesen wird: „The kind of explicitness that characterizes their dialogue is governed by awarenesses that the audience does not initially share” (70). Angesichts dessen aber ergibt sich die Konstellation, dass die gesamte Handlung eine Art expositorischen Charakter annimmt (vgl. 71), indem „the plays must [...] provide the appropriate degree of explicitness in ways that do not require direct statement by any of the characters” (ibid.).

<sup>8</sup> *The Times*, Ende April 1960 (zitiert in Esslin, *A Study of his Plays*, 22).

<sup>9</sup> Vgl. hierzu auch Karl-Heinz Stoll, *Harold Pinter: Ein Beitrag zur Typologie des neuen englischen Dramas* (Düsseldorf, 1977), 13.

<sup>10</sup> Dieser von Meinhard Winkgens geprägte Begriff besagt, dass es sich bei den auf der Bühne dargestellten Ereignissen um signifikant zugespitzte und somit um relevante Begebenheiten und Entscheidungssituationen handelt, da der größere Teil des menschlichen Alltagslebens aufgrund einer Tendenz zur gleichförmigen Routine keine geeignete Grundlage für ein dramatisches Werk liefert, das sich einerseits möglicherweise um eine verallgemeinerbare Aussage über unsere Existenz und deren soziokulturelle Bedingungen bemüht und das sich andererseits in den meisten Fällen zugleich dem Ziel der Zuschauerunterhaltung verpflichtet sieht. Die Bedeutung des Signifikanzgebotes wird *ex negativo* in David Storeys *Home* (London, 1970) deutlich, wo zu Demonstrationszwecken auf eine signifikante Zuspitzung der Ereignisse verzichtet und solchermassen eine den Rezipienten wenig ansprechende Alltagskommunikation unter dem Vorzeichen des belanglosen *small talk* zur Darstellung gebracht wird. Zum Phänomen einer unweigerlich erfolgenden ästhetischen Formgebung menschlicher Lebenswelt innerhalb der Literatur, vgl. auch Mengel, *Soziologische Rollentheorie*, 16-17. Die oben konstatierte Nähe des pinterschen Dialogs zur alltäglichen Kommunikation betont auch Ingrid Müller-Zannoth, *Der Dialog in Harold Pinters Dramen: Aspekte seiner kommunikativen Funktion* (Frankfurt/M., Bern, 1977), 22-23, wo auch auf die Frage der figuralen Motivation verwiesen wird (vgl. 17-20), sowie Victor L. Cahn, *Gender and Power in the Plays of Harold Pinter* (Basingstoke, London, 1994), wo die Rede ist von „dialogue that often lacks the coherence and logic of traditional stage language but that in its disjunction reflects the mind and emotions of the speaker. Yet despite its seeming incoherence, the speech is both familiar and realistic” (3). Vgl. unter Bezug auf *The Homecoming* auch ibid., 74, wo der „psychological realism“ des Stückes betont wird. Allerdings widerspricht letztgenannter Text seiner hier zitierten Diagnose unnötigerweise, wenn er an anderer Stelle unplausiblerweise davon ausgeht, dass aus der Bühnenhandlung gewonnenen Einsichten kaum lebenswelt-

rüber, dass Realismus immer einen „mit künstlerischen Mitteln erzielte[n] Effekt“<sup>11</sup> darstellt, gleichwohl große lebensweltliche Plausibilität für sich beanspruchen kann:

A character on the stage who can present no convincing argument or information as to his past experience, his present behaviour or his aspirations, nor give a comprehensive analysis of his motives is as legitimate and as worthy of attention as one who, *alarmingly*, can do all these things. The more acute the experience the less articulate its expression.<sup>12</sup>

Die Charaktere [...] bewegen sich auch dann noch im Bereich des Wahrscheinlichen, wenn ihre Motivationen dem Zuschauer verborgen bleiben und er nur Vermutungen über ihre tatsächlichen Beweggründe anstellen kann.<sup>13</sup>

Aus den vorausgegangenen Überlegungen folgt aber, dass das Konzept des *Realismus*‘, sofern man es nur nicht absolut im Sinne einer mimetisch objektivierten, festgefügt und „problemlose[n] Entsprechung von literar[ischem] Text und dessen Referenzgegenstand“<sup>14</sup> versteht, sondern man es relativ im Sinne des der Veränderung unterworfenen Glaubwürdigen und Wahrscheinlichen konzipiert,<sup>15</sup> das von einem bestimmten Vorwissen sowie von spezifischen kulturellen Vorannahmen und diskursiv geprägten Erwartungshaltungen abhängig ist, durchaus gewinnbringend auf die pinterschen Stücke angewendet werden kann, denn letztlich lassen sich bei genauerer Betrachtung viele der divergierenden Bewertungen dieser Werke auf die beschriebenen unterschiedlichen Realismuskonzeptionen (traditioneller Bühnenrealismus *versus* lebensweltlicher Alltagsrealismus) zurückführen, deren Gegenüber Pinter folgendermaßen prägnant beschreibt:

---

liche Relevanz zukäme (vgl. 9). Vgl. auch Dukore, *Harold Pinter*, wo angesichts begrenzter Informationsvergabe bezüglich der Figurenmotivation auf „the more intense reality of such dramaturgy“ und auf „greater realism“ verwiesen wird, und das im Vergleich zu einem „conventionally realistic [...] drama“ (11).

<sup>11</sup> Erhard Reckwitz, „Realismus-Effekt“, in: Ansgar Nünning (Hg.), *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie: Ansätze, Personen, Grundbegriffe* (Stuttgart, Weimar, 2008), 609-610, 610.

<sup>12</sup> Harold Pinter, „Writing for the Theatre“ (1962), in: *Harold Pinter: Plays One*, hgg. von Faber and Faber (London, Boston, 1991), vii-xiv, ix (meine Hervorhebung, verweist der Begriff *alarmingly* doch auf die Unplausibilität umfassender figuraler Selbstartikulation in emotionalen oder psychischen Ausnahmesituationen).

<sup>13</sup> Mengel, *Soziologische Rollentheorie*, 30.

<sup>14</sup> Reckwitz, „Realismus-Effekt“, 609.

<sup>15</sup> Vgl. hier auch Quigley, *The Pinter Problem*, wo in leicht verändertem Kontext von den Kriterien der *possibility* und der *probability* die Rede ist (vgl. 74). Vgl. hierzu auch Luc Herman, „Literaturtheorien des Realismus“ (in: Ansgar Nünning [Hg.], *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie: Ansätze, Personen, Grundbegriffe* [Stuttgart, Weimar, 2008], 608-609), wo auf „die Rezeptionsdimension des Sachverhaltes“ verwiesen und *Realismus* „als ein historisch und soziologisch variabler Effekt aufgefasst“ wird, „der daraus besteht, dass ein literar[ischer] Text oder ein Kunstwerk der jeweiligen Realitätsauffassung des Publikums entspricht oder diese vielleicht sogar mitbestimmt“ (608).



I'm convinced that what happens in my plays could happen anywhere, at any time, in any place, although the events may seem unfamiliar at first glance. [...] What goes on in my plays is realistic, but what I'm doing is not realism.<sup>16</sup>

Im Einklang damit aber soll Pinters *The Homecoming* (1965)<sup>17</sup> hier im Sinne eines lebensweltlich-alltagsnahen Realismus<sup>18</sup> unter dem Vorzeichen des Signifikanzgebotes gedeutet werden. Das wiederum schließt zugleich Lesarten in der Tradition des Absurden Theaters aus, die verschiedentlich anzutreffen und die wohl vor allem reflexartiger Ausfluss der beschriebenen Verständnisschwierigkeiten der Rezeption sind. Zwar mag es einfacher sein, auf den ersten Blick schwer Nachvollziehbares mit dem Etikett des Absurden zu versehen:

When a character cannot be comfortably defined or understood in terms of the familiar, the tendency is to perch him on a symbolic shelf, out of harm's way. Once there, he can be talked about but need not be lived with. In this way, it is easy to put up a pretty efficient smoke screen, on the part of the critics or the audience, against recognition, against an active and willing participation.<sup>18</sup>

Eine genauere Betrachtung macht jedoch deutlich, dass schon die ideengeschichtliche Grundlage, auf der *The Homecoming* (wie das pintersche Drama im Ganzen) aufruht, anders als im Absurden Theater nicht „die Entdeckung der Welt als metaphys[isches] Niemandsland“<sup>19</sup> sein kann. Indem die *dramatis personae* (wie im Folgenden deutlich werden dürfte) im Rahmen der Bühnenhandlung in konfliktiver Weise wohlmotiviert unterschiedliche Zielsetzungen verfolgen (und das im Gegensatz zum „resignativen Verharren der Figuren Becketts“<sup>20</sup> innerhalb einer psychologisch kaum mehr motivierten Handlung<sup>21</sup>), zeugen sie von für den Einzelnen erkennbaren Sinnstrukturen, wodurch sie indes die Annahme prinzipieller Sinnlosigkeit der Welt *per se*

---

<sup>16</sup> Harold Pinter, „Writing for Myself“ (1961), in: *Harold Pinter: Plays Two*, hgg. von Eyre Methuen Ltd (London, 1977), 9-12, 11.

<sup>17</sup> Zitiert wird nach folgender Ausgabe: Harold Pinter, *The Homecoming* (London, 1999 [1965]).

<sup>18</sup> Pinter, „Writing for the Theatre,” ix.

<sup>19</sup> Dieter Janik, „Absurdes Theater,” in: Günther Schweikle und Irmgard Schweikle (Hgg.), *Metzler Literatur Lexikon: Begriffe und Definitionen* (Stuttgart, 21990), 2-3, 2. Gewisse Einschränkungen sind hier für Pinters *No Man's Land* zu machen, das sich im Spannungsfeld von Absurdem und Realistischem verortet. Insbesondere Hirst erinnert dabei in seinem antriebslosen Stillstand, der ihn über weite Strecken des Stückes charakterisiert, verschiedentlich an die Figuren in Samuel Becketts *Waiting for Godot* und an deren Bemühen, die empfundene sinnlose Leere der eigenen Lebenszeit durch weitgehend beliebige Tätigkeiten zu kompensieren. Hierauf kann an dieser Stelle allerdings nicht weiter eingegangen werden. Verwiesen sei (zu *No Man's Land*) auf Mengel, *Soziologische Rollentheorie*, 202-222 sowie (zu *Waiting for Godot*) auf Meinhard Winkgens, *Das Zeitproblem in Samuel Becketts Dramen* (Bern, Frankfurt/M., 1975), 127-175.

<sup>20</sup> Münder, *Die Problematik des Absurden Theaters*, 202.

<sup>21</sup> Vgl. Janik, „Absurdes Theater,” 3. Ähnlich (wenngleich im Versuch der Abgrenzung von einem post-modern geprägten Theater) argumentiert Verena Olejniczak, „Harold Pinter: Spätmoderne Variationen strategischer Erinnerung,” in: Hans Joachim Piechotta et al. (Hgg.), *Die literarische Moderne in Europa, Band 3: Aspekte der Moderne in der Literatur bis zur Gegenwart* (Opladen, 1994), 102-118, 117. Vgl. hier auch eine der überzeugenderen Passagen in Prentice, *The Pinter Ethic*: „Pinter does not dramatize the ravings of the aberrant psychopath, but the actions of fairly ordinary human beings embodying attitudes and actions most humans share” (416-417).

widerlegen und die Frage danach unmissverständlich zu verneinen ist, „ob die fehlende Kausal-Determination und die daraus resultierende undurchschaubare Handlungsmotivation als Indizien für eine rätselhafte, ‚absurde‘ *condition humaine* zu werten sind.“<sup>22</sup> Darüber hinaus lassen sich die figuralen Auseinandersetzungen um insbesondere Identitäten und Subjektpositionen im Unterschied zum Drama des Absurden und im Sinne dessen, was eingangs meiner Arbeit hervorgehoben wurde, auch im Werk Pinters auf spezifische soziokulturell-diskursive Strukturen zurückführen, ganz so, wie es Hubert Zapf's *Das Drama in der abstrakten Gesellschaft* für das *New English Drama* in seiner Gesamtheit festhält:

Die absolute Negation jeglichen Sinns, die das absurde Drama voraussetzt, wird hier relativiert, die absurden Züge, die die moderne Realität aus der Psychologie des beziehungslosen einzelnen annimmt, werden auf ihre soziokulturellen Bedingungen hin perspektiviert.<sup>23</sup>

In den beschriebenen konfliktiven Auseinandersetzungen wiederum verfügen die *dramatis personae* (hierin erneut abweichend vom Absurden Theater) durchaus über zumindest begrenzte Gestaltungsmacht und zeitigt ihr Handeln fernerhin schließlich wesentliche Veränderungen, wodurch sich das pintersche Drama aber auch nicht in „kreisende Rituale oder sich immer weiter reduzierende Abläufe (Beckett)“<sup>24</sup> ergibt, sondern vielmehr eine zeitlich-lineare Struktur zugrunde legt, an deren (offenem) Ende sich die Verhältnisse für einige der Figuren (wie *The Homecoming* zeigen wird) signifikant gewandelt haben. Das Drama Pinters, und hier insbesondere *The Homecoming*, geht somit aber letztlich sowohl in Weltbild (keine prinzipielle Sinnlosigkeit) und verhandeltem Inhalt (soziokultureller Bezug) als auch in innerer Form (begrenztes Handlungspotenzial) und äußerer Struktur (teleologische Linearität) weit über das Absurde Theater hinaus.

Soll ein systematischer Überblick über die umfangreiche Sekundärliteratur zum Werk Pinters geleistet werden, dann lassen sich im Wesentlichen vier dominierende Interpretationsrichtungen unterscheiden, die wiederum gemein haben, dass sie auf verschiedene Weise, aber bei hinreichender Abstraktion erkennbar, häufig die in den Dramen gegenständliche Identitätsproblematik

---

<sup>22</sup> Münder, *Die Problematik des Absurden Theaters*, 45 (meine Hervorhebung). Das hier beschriebene Fehlen von Kausaldetermination kann dabei als Mangel an Gewissheit auf Seiten des Zuschauers verstanden werden, der (sofern er von bühnenrealistischen Vorannahmen ausgeht) aus bestimmten Figurenidentitäten oder Bühnenergebnissen nicht mehr zuverlässig auf spezifische Handlungen oder weitere Geschehnisse schließen kann.

<sup>23</sup> Zapf, *Das Drama in der abstrakten Gesellschaft*, 47-48. Vgl. *ibid.*, 44-52 auch insgesamt für das Verhältnis von englischem Gegenwartsdrama und Absurdem Theater. Vgl. hier auch Münder, *Die Problematik des Absurden Theaters*, wo der „Kontakt mit dieser gesellschaftlichen Realität als auslösendes Moment der Identitäts-Krise“ (87) beschrieben wird. Zum Niederschlag moderner soziokultureller Bedingungen im *New English Drama*, vgl. insbesondere Kapitel 2.1 meiner Arbeit. Zum gesellschaftlichen Bezug der Dramen Pinters, der durch den Verweis auf das vermeintlich Absurde der Stücke verloren geht, vgl. auch Mengel, *Soziologische Rollentheorie*, 223. Vgl. hierzu auch Dukore, *Harold Pinter* und den dortigen Verweis (trotz einer angenommenen Nähe zum Theater des Absurden [vgl. 4]) auf die Notwendigkeit eines „realistic approach to Pinter's drama“ (5).

<sup>24</sup> Janik, „Absurdes Theater“, 3.

zu erfassen suchen. Neben dem eben verworfenen Ansatz, der von einer mehr oder weniger stark ausgeprägten Absurdität des pinterschen Schauspiels ausgeht und der insbesondere durch die Bewertungen Martin Esslins<sup>25</sup> lange Jahre folgeschwer fortwirkte, sind hier zum einen Deutungen zu nennen, die geradezu gegenteilig den zeitgenössisch-gesellschaftlichen Gehalt der Stücke betonen, indem sie diese (explizit oder implizit) unter Zuhilfenahme von Konzepten der soziologischen Rollentheorie untersuchen<sup>26</sup> oder indem sie sich Fragen nach kulturell-diskursiv geprägten und nicht zuletzt *gender*-überlagerten Interaktionsprozessen und Machtkonstellationen zuwenden.<sup>27</sup> Daneben stehen wiederum Darlegungen, die ganz betont von der Analyse der dialogischen Sprachgestaltung ausgehen und die sich dabei darum bemühen, die Werke über unterschiedliche Differenzierungen von Sprachfunktionen oder auch von Graden sprachlicher Explizitheit zugänglich zu machen.<sup>28</sup> Und schließlich zeichnet sich noch eine Tradition psychoanalytischer oder mythischer Auslegungen ab, die insgesamt nicht sehr erfolgversprechend sind und die im besten Falle dann Einsichten eröffnen, wenn sie (wie Marc Silversteins äußerst informative Untersuchung) die psychoanalytische Perspektive zur soziokulturell integrierten und postmodern-diskursiv bewussten Machtanalyse hin erweitern,<sup>29</sup> die aber allzu häufig nur wenig relevante Erkenntnisse zu vermitteln wissen.<sup>30</sup>

Die nun folgende Untersuchung von *The Homecoming* soll an bereits vorhandene Ansätze zur Sprachanalyse der pinterschen Dramen anknüpfen, die allerdings zu erweitern sein werden um eine präzisierte Vorstellung vom Konzept des *Subtextes* sowie um ein verstärktes Bewusstsein vom Eigengewicht sprachlich-diskursiver Strukturen und Prozesse. Darüber hinaus sind Überlegungen der soziologischen Rollentheorie aufzugreifen, deren tendenziell statische Konzeptionen wiederum eine gewisse Dynamisierung erfahren durch den Einbezug des Begriffs der *diskursiven Subjektposition* als einer Ausdrucksform der soziokulturellen Ordnung im Stück, und hier wird es

---

<sup>25</sup> Vgl. Martin Esslin, *The Theatre of the Absurd* (Harmondsworth, Ringwood, 1968 [1961]), wo bezüglich des Dramas Pinters beispielsweise die Rede ist von einer „basic absurdity“ (272). Vgl. hierzu insgesamt kritisch kommentierend auch Mengel, *Soziologische Rollentheorie*, 26-27 und 32. Vgl. außerdem auch Münder, *Die Problematik des Absurden Theaters*, 82-89 und 183.

<sup>26</sup> Wie besonders prägnant und theoretisch ausgearbeitet die bereits zitierte Studie Ewald Mengels *Harold Pinters Dramen im Spiegel der soziologischen Rollentheorie*. Aber auch andere Arbeiten wie beispielsweise Penelope Prentices *The Pinter Ethic* greifen (gleichwohl ohne entsprechende begriffliche Tiefenschärfe) durch die Verwendung der Konzepte der *Position* oder *Rolle* auf Vorstellungen der Rollentheorie zurück.

<sup>27</sup> Exemplarisch Elizabeth Sakellariou, *Pinter's Female Portraits: A Study of Female Characters in the Plays of Harold Pinter* (Basingstoke, London, 1988) sowie Victor L. Cahns *Gender and Power*. Hier lassen sich auch von postmoderner Theoriebildung beeinflusste Texte der letzten Jahre nennen wie Mireia Aragay, „Pinter, Politics and Postmodernism (2),“ in: Peter Raby (Hg.), *The Cambridge Companion to Harold Pinter* (Cambridge, New York, 2009), 283-296.

<sup>28</sup> Vgl. hier vor allem Austin E. Quigleys *The Pinter Problem* sowie Harold Pinters „Writing for the Theatre“.

<sup>29</sup> Vgl. Marc Silverstein, *Harold Pinter and the Language of Cultural Power* (Cranbury et al., 1993).

<sup>30</sup> Vgl. hier exemplarisch Martin Esslins *Pinter: A Study of his Plays* sowie M. W. Rowe, „Pinter's Freudian Homecoming,” *Essays in Criticism*, XLI (1991), 189-207. Zu unterschiedlichen Deutungstraditionen des Werkes Pinters, vgl. auch u.a. Mengel, *Soziologische Rollentheorie*, 26-34; Quigley, *The Pinter Problem*, 5-10 sowie Sakellariou, *Pinter's Female Portraits*, 5-6.

letztlich insbesondere um *gender*-bezogene Subjektpositionen innerhalb einer patriarchalen Gesellschaftsstruktur gehen. Fürderhin sollen obige Überlegungen zur spezifischen Art des (Dramen-)Realismus‘ von *The Homecoming* fortgeführt werden, die sich nicht nur (wie beschrieben) in der charakteristischen Beschaffenheit der Dialoge niederschlägt, sondern die sich zudem in Übereinstimmung mit dem Handlungs- und Selbstgestaltungsmodell des *New English Drama* befindet und darüber schließlich auch eine Kongruenz von Form und Inhalt implementiert. Die detaillierte Analyse von *The Homecoming* erfolgt ferner mit besonderem Augenmerk auf der Frauenfigur Ruth sowie unter Fokussierung auf die Grundproblematik des Stückes, nämlich die antagonistische Aushandlung von Identitäten zwischen den Figuren in der dialogischen Interaktion unter Rückgriff auf positional (mehr oder weniger) verfestigte soziokulturelle Machtstrukturen.



Fundamental für die eingangs beschriebene Rezeptionshaltung des traditionellen Bühnenrealismus‘ sind zwei implizite Annahmen bezüglich der Funktionsweise von **Sprache und Kommunikation**: (1) Die Annahme von der Dominanz der referenziellen Sprachfunktion und (2) die Annahme von der steten Explizitheit des menschlichen Ausdrucks. Beide Annahmen erscheinen allerdings schon vor dem Hintergrund von Einsichten des *linguistic turn* äußerst problematisch und müssen letztlich für ein eingehendes Verständnis des pinterschen Dramas (wie im Übrigen für ein Verständnis alltäglich-lebensweltlicher Interaktion insgesamt) kritisch überprüft und schließlich revidiert werden.

Die erstgenannte Konzeption, für die in sprachbewussten Texten zum Werk Pinters Begrifflichkeiten wie *reference theory of meaning* (Quigley) oder auch *expressive theory of language function* (Silverstein) geprägt wurden,<sup>31</sup> betrachtet Sprache unter dem Primat einer Darstellungsfunktion, das heißt als System der Repräsentation von klar beschreibbaren gegenständlichen Referenten und inhaltlichen Signifikaten oder möglicherweise auch von eindeutig benennbaren inneren Beweggründen und psychischen Zuständen, eine Position, wie sie in Silversteins Abhandlung einmal präzise auf den Punkt gebracht wird:

Language constitutes a structure of re-presentation – a system that, when it works, can translate pre-existing interior states into public discourse, thus guaranteeing the

---

<sup>31</sup> Quigley, *The Pinter Problem*, 37 sowie Silverstein, *The Language of Cultural Power*, 15. Dabei könnte der Begriff *expressive* hier auf den ersten Blick Verwirrung stiften, da er sich vermeintlich auf die sogleich zu erläuternde expressive Sprachfunktion Roman Jakobsons bezieht. Allein, letztlich entsprechen sich Quigleys *reference theory* und Silversteins *expressive theory* dahingehend, dass beide die Illusion der Zentralität des inhaltlichen Signifikaten kritisch zum Thema machen und sich einzig die Konzipierung dieses Signifikaten unterscheidet, indem die *reference theory* eher von Gegenständlichem auszugehen scheint, die *expressive theory* hingegen tendenziell von psychischen Zuständen. Zum Verhältnis beider theoretischer Konstrukte, vgl. auch Silverstein, *The Language of Cultural Power*, 17.

speaker's self-presence, his or her status as the transcendental signified of the utterance.<sup>32</sup>

Nun ist das offenkundig bereits aus postmodern-dekonstruktivistischer Sicht eine äußerst fragwürdige Vorstellung, denn

[such] a metaphysical theory that defines language's central function in terms of its communicative, expressive, or 'informative element' [...] predicates itself both upon a split between the linguistic and the extra-linguistic and the granting of a privileged status to the latter.<sup>33</sup>

Sie erscheint überdies für die verstehende Lektüre von *The Homecoming* wenig hilfreich, wie sich anhand einer exemplarischen Untersuchung der Eingangspassagen des Stückes aufzeigen lässt, wo Max' Verlangen nach „scissors“ (3) oder „fag“ (4) weniger auf den jeweils angesprochenen Gegenstand referiert und sehr viel mehr ein Bedürfnis nach (intersubjektiver) Anerkennung einer autoritären Position (des Familienoberhauptes) durch Lenny artikuliert, die ihn überhaupt erst zu forderndem Auftreten berechtigte.<sup>34</sup> Das aber verdeutlicht, dass sich die Dialoge in *The Homecoming*, mögen sie auch auf den ersten Blick und aus referenzieller Perspektive mehrheitlich kaum nachvollziehbar scheinen, dem Rezipienten dann sinnhaft erschließen, wenn er (um es in der strukturalistischen Terminologie Roman Jakobsons zu formulieren) ein Bewusstsein für den appellativen und emotiven Charakter sprachlicher Prozesse und somit für die Vielgestaltigkeit der figuralen Interaktion entwickelt, in der (wie die weitere Analyse des Stückes offenbaren sollte) *Forderungen* nach Bestätigung an den Anderen formuliert werden (appellative Sprachfunktion), und das vor dem Hintergrund eines *Bedürfnisses* nach Bestätigung (emotive Sprachfunktion).<sup>35</sup> Dieser überwiegend appellativ-emotive Charakter des Dialogs in *The Homecoming* wieder-

---

<sup>32</sup> Silverstein, *The Language of Cultural Power*, 14. Vgl. hierzu auch Quigley, *The Pinter Problem*, wo die Rede ist von „attempts to view meaning as a single function of reference whether the reference is to external objects or to internal concepts“ (37).

<sup>33</sup> Silverstein, *The Language of Cultural Power*, 16.

<sup>34</sup> Zu diesen ersten Überlegungen zur Eingangsszene des Stückes, vgl. auch Dukore, *Harold Pinter*, 76 sowie Mengel, *Soziologische Rollentheorie*, 157. Für eine detaillierte Analyse der sogleich noch weiter herangezogenen ersten Szene, vgl. u.a. ibid., 157-159; Quigley, *The Pinter Problem*, 178-182 oder auch Cahn, *Gender and Power*, 55-57.

<sup>35</sup> Vgl. zu diesen Sprachfunktionen Roman Jakobson, „Closing Statement: Linguistics and Poetics,” in: Thomas A. Sebeok (Hg.), *Style in Language* (Cambridge [Massachusetts], 1966 [1960]), 350-377, v.a. 353-357, wo von sechs verschiedenen *factors* (353) jedes kommunikativen Aktes ausgegangen wird und diesen *factors* dann unterschiedliche *functions* (357) zugeordnet werden: *addresser* – *emotive*, *addressee* – *conative*, *context* – *referential*, *message* – *poetic*, *contact* – *phatic*, *code* – *metalingual*. Die dem *addresser* zugehörige Sprachfunktion ist dabei auch mit *expressive* benannt, die dem *addressee* zugehörige Funktion soll im Anschluss an Karl Bühlers *Organonmodell der Sprache* und dessen dreigliedrige Unterscheidung von *Ausdruck* (*Sender*), *Appell* (*Empfänger*) und *Darstellung* (*Gegenstände und Sachverhalte*) auch als *appellative* Sprachfunktion bezeichnet werden (vgl. Karl Bühler, *Sprachtheorie: Die Darstellungsfunktion der Sprache* [Stuttgart, 21965], 24-29). Für den angesprochenen Facettenreichtum menschlicher Kommunikation, vgl. auch ibid. sowie Jakobson, „Linguistics and Poetics“, wo zwar einerseits von der „Dominanz der Darstellungsfunktion der Sprache“ (Bühler, *Sprachtheorie*, 30 [im Referenztext teilweise gesperrt]) beziehungsweise von der referenziellen Sprachfunktion als „the leading task of numerous messages“ (Jakobson, „Linguistics and Poetics“, 353) die Rede ist,

rum lässt sich im Anschluss an Quigleys *The Pinter Problem* als *interrelational function* bezeichnen, welche das Aushandeln von Subjektpositionen und Identitätskonzepten zwischen den *dramatis personae* beschreibt<sup>36</sup> und somit Zugang zu deren psychischen Problemlagen und zugrunde liegenden Motivationen eröffnet, die in der kommunikativen Interaktion aktualisiert und gegenseitlich werden.

Das komplexe dialogische Geschehen des Stückes lässt sich indes nicht allein über die Dimension der Sprachfunktion erschließen; wie sich zeigt, vermag die Differenzierung in referenzielle und interrelationale Sprachfunktion Max' weiteres verbales Verhalten in der ersten Szene des Stückes nur unzureichend zu erfassen.<sup>37</sup> Dessen Bezug auf „MacGregor“ („We were two of the worst hated men in the West End of London.“ [5]) und auf „horses“ („I had an instinctive understanding of animals. I should have been a trainer.“ [7]) bringt zwar in Form des *impression management*<sup>38</sup> auch weiterhin ein elementares und durchgängiges Verlangen nach Selbstpräsentation und Anerkennung zum Ausdruck. Zugleich wird dieses Verlangen aber nicht offen und unmissverständlich benannt, sondern es erscheint gleichsam nur latent vorhanden, womit aber eine weitere Dimension in den Mittelpunkt rückt, nämlich der Grad der Explizitheit des Ausgesagten. Augenfällig ist, dass die beispielhaft zitierten Dialogpassagen auf der Ebene des explizit formulierten Textes aufgrund der sich dort manifestierenden sprunghaften Zusammenhanglosigkeit kaum sinnvoll zu lesen sind; erst auf der Ebene des implizit mitgeteilten Subtextes<sup>39</sup> zeichnen

---

wo aber andererseits darauf verwiesen wird, dass sich Sprache nicht auf diese Funktion reduzieren lässt (vgl. Bühler, *Sprachtheorie*, 30-33) und dass zudem kaum eine Aussage nur eine dieser Funktionen erfüllt (vgl. Jakobson, „Linguistics and Poetics“, 353). Vgl. hierzu (unter spezifischem Bezug auf das Drama Pinters) auch Quigley, *The Pinter Problem*: „The failure to make adequate allowance for the inherent plurality of language function is then the major blind spot in the field [...] of Pinter criticism. [...] Language may be used for an infinite number of purposes, one of which is to refer to things; this function is not, however, the central function of language, and neither is it the one upon which meaning is centrally based“ (40). Zu diesen Überlegungen, vgl. insgesamt auch *ibid.*, 32-47. Zur Relevanz insbesondere der emotiven Sprachfunktion, der im pinterschen Drama im Sinne des oben beschriebenen Bedürfnisses der Figuren nach Bestätigung eine besonders ausgeprägte Bedeutung zukommt, vgl. Jakobson, „Linguistics and Poetics“: „The emotive function [...] flavors to some extent all our utterances“ (354). Demgegenüber, und anders als oben herausgearbeitet, hebt Olejniczak, „Spätmoderne Variationen strategischer Erinnerung“ die (vermeintliche) Bedeutung der metalinguistischen und der poetischen Funktion für das Werk Pinters hervor (vgl. 103). Diese Annahme erscheint indes nicht sonderlich plausibel, da Sprache (wie im Verlauf der folgenden Analyse noch weiter aufzuzeigen ist) in den figuralen Auseinandersetzungen nicht zuletzt in *The Homecoming* zum zentralen Medium der Durchsetzung eigener Ansprüche und demgemäß unter dem Primat der appellativen und der emotiven Dimension (in ihrem komplexen Wechselverhältnis mit der referenziellen Funktion) verwendet wird. Die drei weiteren jakobsonischen Sprachfunktionen (poetisch, phatisch, metasprachlich) sind dagegen von nachgeordneter Relevanz.

<sup>36</sup> Quigley, *The Pinter Problem*, 47 sowie 52: „The language of a Pinter play functions primarily as a means of dictating and reinforcing relationships.“ Zu dieser Sprachfunktion, vgl. insgesamt *ibid.*, 52-55.

<sup>37</sup> Ähnliches gilt für Ansätze, die in vergleichbarer Weise und Terminologie zwischen *Inhaltsaspekt* und *Beziehungsaspekt* von Kommunikation unterscheiden (vgl. Müller-Zannoth, *Der Dialog in Harold Pinters Dramen*, 23) oder auch zwischen *conceptual content* und *action* (vgl. Esslin, *A Study of his Plays*, 204).

<sup>38</sup> Zur Strategie des *impression management*, vgl. die weiteren Ausführungen dieses Kapitels.

<sup>39</sup> Zum Konzept des Subtextes und dessen Bedeutung, vgl. Meinhard Winkgens, „Subtext,“ in: Ansgar Nünning (Hg.), *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie: Ansätze, Personen, Grundbegriffe* (Stuttgart, Weimar, 2008), 693-694, wo „im Kontext poststrukturalistischer Vorannahmen“ die Rede ist von der „Differenz von explizit formuliertem Haupttext und implizitem S[ubtext]“ (693) und wo weiter ausgeführt wird: „In

sich hier kontextuelle Bezüge ab, indem all die divergierenden Ausführungen von Max letztlich auf dessen Bedürfnis nach intersubjektiver Bestätigung seiner (vermeintlichen) persönlichen Größe und Bedeutung innerhalb eines tendenziell abgeneigten Umfeldes zurückgeführt werden können.<sup>40</sup>

Aus den vorausgegangenen Überlegungen ergeben sich aber schließlich vier Folgerungen. Zum einen sollte deutlich geworden sein, dass für die pinterschen Stücke (anders als verschiedentlich unterstellt) keinesfalls von einer *failure of communication* gesprochen werden kann, sondern vielmehr von einem situativ eingebetteten und interessegeleiteten Dramendialog, der einzig vor dem Hintergrund einer Erwartungshaltung des traditionellen Bühnenrealismus<sup>41</sup> und der damit verbundenen Vorstellung des jederzeit klar verständlichen und rhetorisch ausgeformten figuralen Vortrags befremdlich erscheinen muss; oder in den vielzitierten Worten Pinters:

We have heard many times that tired, grimy phrase: 'Failure of communication'... and this phrase has been fixed to my work quite consistently. I believe the contrary. I think that we communicate only too well, in our silence, in what is unsaid, and that what takes place is a continual evasion, desperate rearguard attempts to keep our-

---

Analogie zur psychoanalytischen Unterscheidung von ‚manifestem Gehalt‘ und ‚latentem Sinn‘ [...] geht es darum, aus dem, was der Text erzählt und in seinem manifesten Gehalt affirmiert, das ‚Verborgene‘ und das ‚Unbewusste‘ seines latenten Sinns zu rekonstruieren, über den er ‚uneigentlich‘ auch spricht, indem er [...] das latent Angedeutete zugleich in der autorisierten Botschaft des manifesten Gehalts verdeckt“ (ibid.). Dieses Konzept wiederum wird in meinen Überlegungen übertragen auf die figurale Rede und deren oben beschriebene Doppelbödigkeit. Vgl. zu dessen Anwendung auf das pintersche Drama auch u.a. (wenngleich theoretisch nicht ausgearbeitet) Dukore, *Harold Pinter*, 59; Cahn, *Gender and Power*, 4 oder auch Prentice, *The Pinter Ethic*, 3. Die dem gegenüberstehende traditionelle Erwartungshaltung einer unplausiblen Explizitheit figuralen Ausdrucks klingt auch in der von Silverstein ablehnend beschriebenen *expressive theory of language function* an, indem diese ausgeht von „the view that the central function of language is or should be defined in terms of expression, whether of emotional/psychological states, ideas, or self-definitions“ (Silverstein, *The Language of Cultural Power*, 14).

<sup>40</sup> Vor diesem Hintergrund stellt sich aber die des Öfteren für das Drama Pinters formulierte naive Frage nach der Verifizierbarkeit einzelner Aussagen (unter anderem im Bezug auf Vergangenes) nicht, die angesichts postmoderner Einsichten ohnehin äußerst problematisch ist und die spätestens aufgrund der beschriebenen interessegeleiteten, taktisch-strategischen Vorgehensweise der Figuren in der Interaktion zurückzutreten hat hinter die Frage nach dem Grund für die jeweiligen Aussagen, der wiederum in einer Identitätsinstabilität, dem daraus resultierenden Bedürfnis nach Bestätigung und Anerkennung und der dadurch bewirkten Instrumentalisierung von Sprache oder Vergangenheit zur Durchsetzung eigener Zielsetzungen verortet liegt. Vgl. hierzu auch Mempel, *Soziologische Rollentheorie*, 230; Münder, *Die Problematik des Absurden Theaters*, 31-33; Dukore, *Harold Pinter*, 9-10; Cahn, *Gender and Power*, 3; Sakellariou, *Pinter's Female Portraits*, 2-3 sowie Pinter, „Writing for the Theatre“, ix-x. Im beschriebenen Kontext erweist sich demgemäß aber Annas Feststellung in Pinters *Old Times* als durchaus zutreffend: „There are some things one remembers even though they may never have happened. There are things I remember which may never have happened but as I recall them so they take place“ (Harold Pinter, *Old Times* [New York, 1971], 31-32). Voraussetzung für eine derartige Sichtweise ist dabei die Bereitschaft des Rezipienten, sich auf postmoderne Einsichten in sowohl „die fundamentale Bedeutung der Sprache für die Konstituierung von ‚Wirklichkeit‘“ (Hubert Zapf, *Kurze Geschichte der anglo-amerikanischen Literaturtheorie* [München, 1996], 191) als auch in den selektiven, kreativen und situationsabhängigen Charakter menschlicher Erinnerung einzulassen (zum Prozess der Erinnerung, vgl. Stefan Glomb, *Erinnerung und Identität im britischen Gegenwartsdrama* [Tübingen, 1997], 19-27).

selves to ourselves. [...] To disclose to others the poverty within us is too fearsome a possibility.<sup>41</sup>

In der Art der Sprachverwendung durch die pinterschen Figuren manifestiert sich ein (signifikant ausgeprägter) lebensnaher Alltagsrealismus jedoch nicht nur in Form des hier angedeuteten und kontextual bedingten strategischen *Unwillens* zur oder *Unbehagens* an der eingehenden kommunikativen Informationsvergabe an Andere,<sup>42</sup> sondern zudem des Öfteren auch in Form der *Unfähigkeit* zur detaillierten Selbstartikulation vor dem Hintergrund der Begrenztheit menschlicher Selbsteinsicht. Ineins damit liegt aber auf der Hand, dass den *dramatis personae*, mögen sie auch die Konfliktrichtigkeit der figuralen Beziehungen durchaus deutlich verspüren, die Gründe hierfür in Form allseitiger defizitärer Selbstwahrnehmungen allenfalls schemenhaft vor Augen treten und sie überdies sprachliche Prozesse und Strategien im Versuch der Selbststabilisierung und Selbstpräsentation vornehmlich nicht (oder höchstens zeitweise) bewusst, sondern primär semibewusst und unbewusst einsetzen.<sup>43</sup> Aussagekräftig ist im gegebenen Kontext dabei eine Aussage Lennys: „It just appealed to me, it appealed to something inside me“ (49). Was er hier (in leicht anderem Kontext) beschreibt, ist sowohl das Ausgangsproblem der Figuren in Form einer sie in ihrer Selbstwahrnehmung zutiefst verunsichernden Gesamtkonstellation (*it appealed to something inside me*) als auch ihre höchst mangelhafte Wahrnehmung elementarer Ursachen dafür (*it*), eine Sachlage, die er interessanterweise sprachlich auch nur äußerst rudimentär zur Geltung zu bringen vermag (*it, just, something*).

---

<sup>41</sup> Pinter, „Writing for the Theatre“, xiii. Zur Kritik an dieser vielzitierten (vermeintlichen) *failure of communication*, vgl. auch Münder, *Die Problematik des Absurden Theaters*, 29-30; Quigley, *The Pinter Problem*, 12; Müller-Zannoth, *Der Dialog in Harold Pinters Dramen*, 46 oder schließlich Dukore, *Harold Pinter*, 8.

<sup>42</sup> Eine Art der (herkömmlich häufig zu Beginn von Stück, Akt oder auch Szene expositorisch erfolgenden) expliziten Informationsvergabe, die überdies angesichts der situativ bedingten Informiertheit der beteiligten Figuren (im obigen Falle Max und Lenny) im Hinblick auf relevantes Vorwissen und bedeutungsame Kontexte ohnehin für das drameninterne Kommunikationssystem bezüglich vieler Gesichtspunkte *überflüssig* ist und demgemäß einzig dem Verhältnis von Bühne und aufzuklärendem Publikum diene, was indes eine unbewusste Aushöhlung der Absolutheit des Dramas implizierte und folglich nur einen Verstoß gegen den Anspruch eines dramatischen Realismus‘ bedeutete, ein Widerspruch, der dem traditionellen Bühnenrealismus indes unbemerkt zutiefst eingeschrieben bleibt.

<sup>43</sup> Vgl. unplausiblerweise geradezu gegenteilig allerdings Mengel, *Soziologische Rollentheorie*, wo unterstellt wird, „daß das Verhalten der dramatis personae [...] in hohem Maße rationaler Kontrolle unterliegt und demnach ‚gewollt‘ ist“ (14). Vgl. ähnlich auch Olejniczak, „Spätmoderne Variationen strategischer Erinnerung“, wo die Rede ist vom „in jedem Fall bewußt eingesetzten Potential[] der Sprache“ (103), was indes schon vor dem Hintergrund postmoderner Einsichten in die Eigendynamik von sprachlichen Prozessen wie auch von unbewussten Vorgängen hochgradig fragwürdig erscheint. Aufschlussreich ist in diesem Kontext, dass die Figuren in der Interaktion oftmals zu Ergebnissen gelangen, die ihrem Bedürfnis nach intersubjektiv anerkannter Selbststabilisierung zuwiderlaufen, was letztlich für die Eigengesetzlichkeit kommunikativer und psychischer Geschehnisse spricht, wie sie interessanterweise in Olejniczaks Abhandlung unter Bezug auf den Prozess menschlicher Erinnerung selbst hervorgehoben wird („Die Eigendynamik erzählter Erinnerung arbeitet offenbar den Bedürfnissen der erinnernden Figur entgegen.“ [107]), woraus wiederum Fehlschläge in der konkreten Interaktionssituation resultieren („Sofern es nicht gelingt, diese sprachliche Eigendynamik in den Griff zu bekommen bzw. sie ihrerseits zu funktionalisieren, scheint die strategische Erinnerung zum Scheitern verurteilt zu sein und mit ihr die Vorstellungen vom Selbstsein, die sie transportieren sollte.“ [ibid.]). Zum Gegensatz von *conscious* und *unconscious* im Handeln und Verhalten der Figuren, vgl. auch (erneut etwas unschlüssig) Cahn, *Gender and Power*, 5.



Zum Zweiten haben die bisherigen Ausführungen ergeben, dass sich die Sprachanalyse des pinterschen Dramas auf zwei Dimensionen stützen muss, da weder die Differenzierung in *referenziell* und *interrelational* noch die Gegenüberstellung von *Text* und *Subtext* allein genügt, um die komplexe Vielfalt und Mehrschichtigkeit des kommunikativen Geschehens in den Stücken erfassen zu können. Vor diesem Hintergrund aber soll in der vorliegenden Arbeit eine erweiterte Konzeption von *Subtext* als Grundlage der weiteren Analyse dienen, welche die Dimensionen der Sprachfunktion einerseits und des Grades der Explizitheit andererseits kombiniert:

	<i>referenziell</i>	<i>interrelational</i>
<i>explizit</i>	<b>Text</b>	
<i>implizit</i>	<b>Subtext</b>	

Die Unausweichlichkeit der zweidimensionalen Betrachtung ergibt sich dabei aus dem Umstand, dass *referenziell* nicht schlicht gleichzusetzen ist mit *explizit* und *interrelational* nicht mit *implizit*, eine Annahme, die gleichwohl eindimensional vorgehenden Untersuchungen der sprachlichen Prozesse in den Dramen Pinters unwissentlich eingeschrieben scheint.<sup>44</sup> Die hier entwickelte zweidimensionale Fassung trägt demgegenüber der Komplexität und Vielschichtigkeit des dialogischen Geschehens im Drama Pinters (wie im Übrigen auch in alltäglichen Interaktionssituationen) Rechnung, indem *Text* explizit-referenzielle und explizit-interrelationale Sprachäußerungen beschreibt, *Subtext* wiederum implizit-interrelationale Aussagen.<sup>45</sup> Textuelle und subtextuelle Dimension sind bei aller konzeptuellen Trennschärfe dabei eng miteinander verwoben, verweist doch die Ebene des Textes den Rezipienten bei genauerer Betrachtung gleichsam ständig auf die Ebene des Subtextes:

This speech is speaking of a language locked beneath it. That is its continual reference. The speech we hear is an indication of that which we don't hear. It is a neces-

<sup>44</sup> Vgl. demgegenüber auch Münder, *Die Problematik des Absurden Theaters*, 52, wo immerhin einerseits beide Bereiche (Subtext sowie Inhalts- und Beziehungsebene) angesprochen werden, wo sie allerdings andererseits nicht als zwei verschiedene Dimensionen *eines* Phänomens konzeptuell ausgearbeitet sind. Die oben angesprochene Eindimensionalität wiederum vernachlässigt insbesondere explizit-interrelationale Sprachäußerungen, die indes vor allem in emotionalen Ausbrüchen der Figuren zum Ausdruck kommen und die sich erneut exemplarisch bereits in der ersten Szene des Stückes anhand von Max' unverhohlenem Bezug auf die figuralen Verhältnisse aufzeigen lassen: „Listen! I'll chop your spine off, you talk to me like that! You understand? Talking to your lousy filthy father like that!” (6).

<sup>45</sup> Die implizit-referenzielle Komponente stellt prinzipiell eine weitere logische Kategorie dar, ist aber im Kontext der Aushandlung von Identitätskonzepten und Subjektpositionen im Drama Pinters nicht von Bedeutung. Relevanz erhält sie in alltäglichen Situationen dagegen sicherlich in der Thematisierung von kulturell tabuisierten Themen wie insbesondere Sexualität.

sary avoidance, a violent, sly, anguished or mocking smoke screen which keeps the other in its place.<sup>46</sup>

Im Unterschied zur dichten Aussagekraft des Subtextes bleibt der textuelle Ausdruck hierbei häufig äußerst knapp gehalten, so dass sich deren Verhältnis durchaus zutreffend als „density of subtext beneath the sparseness of the text“<sup>47</sup> beschreiben lässt, was wiederum nicht unerheblich zu den bereits beschriebenen Verständnisschwierigkeiten der Rezeption beigetragen haben dürfte. Unabhängig davon ist allerdings entscheidend, beide Ebenen in die analytische Betrachtung einzubeziehen, um so letztlich ein möglichst plausibles und umfassendes Bild der dialogischen Interaktion und der ihr zugrunde liegenden figuralen Motivationen nachzeichnen zu können.

Drittens, und das eröffnete bereits der erste kursorische Blick auf die Eingangsszene von *The Homecoming*, liegt dem zunächst vermeintlich befremdlichen kommunikativen Geschehen auf der Bühne eine psychische Bedürfnisstruktur der Figuren zugrunde, nämlich eine fundamentale Identitätsinstabilität,<sup>48</sup> die sie immer wieder aufs Neue dazu veranlasst, Selbst- und Fremdwahrnehmungen in der Interaktion auszuhandeln, und das im Streben nach intersubjektiver Anerkennung und (über-)situativer Implementierung des jeweils gewünschten Selbstbildes. Beispielhaft dafür kann auch eine weitere Passage aus den ersten Abschnitten des Stückes stehen:

SAM: [...] He told me I was the best chauffeur he'd ever had. The best one.

MAX: From what point of view?

[...]

LENNY: I bet the other drivers tend to get jealous, don't they, Uncle? (12-13)

Zunächst gelingt es Sam hier, einem anvisierten Selbstbild unter Rückgriff auf eine berufliche Position (*chauffeur*) positiv zur Geltung zu verhelfen (*the best one*). Max wiederum muss dies zwangsläufig als einen Affront erfahren, da durch Sams Selbstpräsentation seine eigenen Defizite in Form des Fehlens relevanter außerhäuslicher Tätigkeitsbereiche aktualisiert werden, die ihm indes für den Status des traditionellen (männlichen) Familienoberhauptes unabdingbar erscheinen, den er im Verlauf des Stückes gleichwohl für sich beansprucht. Angesichts dessen aber bleibt ihm nur die Aussicht auf Hinterfragung der Selbstdarstellung Sams (*From what point of view?*). Das allerdings kann nicht im Sinne Lennys sein, der sich in den bereits zitierten ersten Sequenzen von *The Homecoming* gegen Max behauptet hat und dem folglich einzig daran gelegen

---

<sup>46</sup> Pinter, „Writing for the Theatre,” xiii. Vgl. auch *ibid.*, xii: „A language [...] where under what is said, another thing is being said.”

<sup>47</sup> Esslin, *A Study of his Plays*, 230.

<sup>48</sup> Zur zentralen Bedeutung der Identitätsproblematik für das Drama Pinters, vgl. u.a. Olejniczak, „Spätmoderne Variationen strategischer Erinnerung“: „Die [...] Frage nach der Figurenidentität ist von Anfang an eines der zentralen und charakteristischsten [sic] Irritationsmomente der Pinterschen Dramen“ (104). Vgl. auch Sakellariou, *Pinter's Female Portraits*: „The pivotal centre of Pinter's world is the human search to define the self and establish human relationships” (4). Dazu und zur Aushandlung von Selbstbildern in der kommunikativen Interaktion der Figuren, vgl. auch Mengel, *Soziologische Rollentheorie*, 230.

ist, die bestehenden Machtverhältnisse zu bewahren, wodurch sich seine scheinbar belanglose Affirmation Sams (*I bet the other drivers tend to get jealous*) jedoch als subtextuell verorteter Beitrag zur weiteren Destabilisierung Max' zu erkennen gibt, der *über die Relation* zu Sam, welcher für Lennys starke Stellung in der Familienstruktur keinerlei Herausforderung darstellt, eine zusätzliche Schwächung in Selbst- und Fremdwahrnehmung erfahren muss.<sup>49</sup> All dies aber beschreibt exemplarisch die sich im Subtext zutragenden antagonistischen Prozesse der Aushandlung von Identitätskonzepten, die keinerlei Bemühen um Bestätigung oder Wertschätzung des Anderen erkennen lassen und allein dem Ziel der gelingenden Selbststilisierung unter weitgehender Marginalisierung des Gegenüber verpflichtet sind, eine Konstellation, die aus Sicht der Figuren dem bekannten Diktum aus Jean-Paul Sartres *Huis clos* nahekommen muss: „L'enfer, c'est les Autres.“<sup>50</sup> Zugleich erweisen sich *les autres* jedoch für ihr Streben nach Stabilität als unverzichtbar, da Identität immer nur im sozialen Kontext entsteht, nicht aber im solipsistischen Rückbezug. Das führt schließlich zu einer für die *dramatis personae* kaum auflösbaren Situation:

Pinters Charaktere [...] befinden sich in einem paradoxen Dilemma: Einerseits sind sie auf andere angewiesen, um sich ihre Identität zu bestätigen und zu erhalten, denn nur über den anderen kann sich der Mensch ‚haben‘. In dem Maße jedoch, in dem sie sich anderen aussetzen, zu anderen in Beziehung treten, wird ihre Identität bedroht, da ihre Mitspieler weniger darauf bedacht sind, sie in ihrer Rolle zu bestätigen und anzuerkennen, sondern aus ihrer Position zu vertreiben. [...] Mit anderen zu kommunizieren ist für die typische Figur Pinters notwendiges Bedürfnis und gefährliches Wagnis zugleich.<sup>51</sup>

Vor einem derartigen Hintergrund repräsentiert *Macht* indes eine entscheidende Kategorie im figuralen Interaktionsgeschehen, denn „to control the conversation is to dominate“<sup>52</sup> und

supremacy over other people guarantees a measure of knowledge and identity. When characters are secure in their authority, when they control others, when they are confident that their own status is certain, then they are spared some of the anguish intrinsic to Pinter's dramatic world.<sup>53</sup>

Diese Macht ist wiederum potenziell mit bestimmten gesellschaftlichen Positionen verbunden, die für die Figuren (wie die Position des Chauffeurs für Sam) demgemäß nicht nur Bedeutung

---

<sup>49</sup> Für eine ausführlichere Analyse der gesamten Szene, vgl. u.a. Quigley, *The Pinter Problem*, 182-184.

<sup>50</sup> Jean-Paul Sartre, *Huis clos*, in: ders., *Huis clos suivi de Les mouches* (ohne Ortsangabe, 1947), 7-94, 92.

<sup>51</sup> Mengel, *Soziologische Rollentheorie*, 39.

<sup>52</sup> Dukore, *Harold Pinter*, 67. Zur Aushandlung von Figurenverhältnissen in der machüberlagerten kommunikativen Interaktion der Stücke Pinters, vgl. auch Quigley, *The Pinter Problem*, 49-67 und 276.

<sup>53</sup> Cahn, *Gender and Power*, 5, wo überdies von „a struggle for power“ (ibid.) gesprochen wird, dessen Hintergrund sich auch folgendermaßen beschreiben lässt: „One goal remains paramount: power, the capacity to impose will and thereby create order, establish values, and find meaning, purpose, and identity“ (ibid., 136).

aufgrund ihrer hier konstatierten identitätsfundierenden Konsequenz erlangen, sondern die, *vorläufig* konzipiert als verfestigte soziokulturelle Machtstrukturen, überdies im Idealfall (wie die von Max ersehnte Position des Familienoberhauptes) der Durchsetzung eigener Ansprüche dienen sollen (in den Begrifflichkeiten der Rollentheorie bezeichnet das die *positionsbezogene Rolle* im Sinne der „Summe der Rechte und Pflichten, die zu einer bestimmten Position gehören“<sup>54</sup>). Da die eingenommenen oder angestrebten Positionen nun allerdings (ganz im Einklang mit der eben beschriebenen Dynamik des Bühnengeschehens) kaum jemals die Anerkennung der jeweiligen Interaktionspartner finden, sind die Figuren für ihren Erfolg in der kommunikativen Interaktion jedoch letztlich (wie Lenny in den oben diskutierten Passagen) auf ihr strategisches Geschick angewiesen (womit die *situationsbezogene Rolle* angesprochen ist als Ausdruck des Umstandes, dass „jede Rolle [...] im Austausch mit anderen in konkreten Situationen gespielt werden [muss]“<sup>55</sup>, wodurch die Umsetzbarkeit eigener Zielvorstellungen aber *unter anderem* vom kommunikativen Vermögen des Einzelnen abhängig ist).<sup>56</sup>

All dies lässt viertens schließlich Deutungen in der Tradition einer radikalen Sprachskepsis von Postmoderne und Dekonstruktion nicht zu, da Sprache in *The Homecoming* (anders als in beispielsweise Howard Barkers *Seven Lears*) nicht schlicht dem endlosen Spiel der *différance* und der *dissémination* übergeben wird und der Prozess der Sinnstiftung und Bedeutungsgenerierung solchmaßen unabgeschlossen zu bleiben drohte,<sup>57</sup> sondern sie vielmehr durchaus (in Form der beschriebenen Ausdrucksmöglichkeiten des Subtextes) potenziell sinnschaffend und bedeutungstragend zu wirken vermag, und das sowohl auf der figuralen Ebene als auch im Verhältnis von Rezipient und Text. Gleichwohl lebt das pintersche Stück aber dennoch im Bewusstsein von Einsichten des *linguistic turn*, indem sich in Sprache, konzipiert man sie als Manifestation und Ausdruck von patriarchalisch-diskursiven Machthierarchien, *gender*-Konzeptionen oder auch Werthaltungen, letztlich soziokulturelle Strukturen (Subjektpositionen) und Prozesse (Aushandlungen von Identitätskonzepten) niederschlagen. Gibt sich indes „language as a system encoding the dominant cultural values“ und solchmaßen als Träger der kulturellen Macht(-ordnung) zu

---

<sup>54</sup> Hans Peter Dreitzel, *Die gesellschaftlichen Leiden und das Leiden an der Gesellschaft: Eine Pathologie des Alltagslebens* (Stuttgart, 1980), 44. Vgl. auch *ibid.*, 43 zum Begriff der *Position*.

<sup>55</sup> Mengel, *Soziologische Rollentheorie*, 22.

<sup>56</sup> Zur hier ansatzweise herangezogenen Rollentheorie und insbesondere zu deren Konzeptionen der *Position* und der *Rolle*, vgl. Ewald Mengels detaillierte Abhandlung *Harold Pinters Dramen im Spiegel der soziologischen Rollentheorie*. Zu ergänzenden Ausführungen zu den genannten Aspekten, zu Erweiterungen durch das Konzept der *diskursiven Subjektposition* sowie zu verschiedenen Strategien der Figuren, vgl. die sich sogleich anschließenden Überlegungen. Zur angesprochenen (verbal-)strategischen Aushandlung von Positionen im Drama Pinters im Sinne der vielzitierten *battle for positions*, vgl. exemplarisch Münder, *Die Problematik des Absurden Theaters*, 33-36 sowie (unter Bezug auf die Dimension figuraler Selbstwahrnehmung und Selbstgestaltung, wenngleich erneut nur begrenzt überzeugend) Prentice, *The Pinter Ethic*, v.a. xviii-xxiii, 7-9 und 137-142.

<sup>57</sup> Eine Deutungsvariante, die angesichts der langjährigen Probleme der kritischen Rezeption mit der pinterschen Sprachgestaltung durchaus hätte erwartet werden können, die aber in der Sekundärliteratur (überraschenderweise) höchstens andeutungsweise anzutreffen ist. Zu einer derartigen radikalen Position sowie zu ihren immanenten Widersprüchlichkeiten, vgl. Kapitel 9.1 meiner Arbeit.

erkennen, als „the symbolic order“<sup>58</sup> also, die das Denken und Handeln der Figuren unhintergebar affiziert, so transzendiert *The Homecoming* jedoch einerseits ein strukturalistisch geprägtes Verständnis von Sprache, wie es noch in der oben modifizierten Konzeption des Subtextes zum Tragen kommt und wie es unter dem Einfluss poststrukturalistischen Denkens im hier dargelegten Sinne erweitert werden muss. Und andererseits transzendiert das Stück in diesem Kontext auch die eher statischen Vorstellungen der soziologischen Rollentheorie, die zu ergänzen sind um ein Bewusstsein von „the cultural construction of subjectivity, the socializing process through which the ‚I‘ emerges in the discursive field of the Other.“<sup>59</sup> Dadurch erhält indes die Frage nach der Unterwerfung des Subjekts unter die kulturelle Ordnung wie auch nach dessen Befreiungs- und Selbstgestaltungsmöglichkeiten zentrale Bedeutung für die Dramen Pinters: „Questions of cultural power and the subject’s relationship to that power are of central importance to these plays.“<sup>60</sup> Betrachtet man aber schließlich das Subjekt als potenziell und mindestens partiell *Untervorfenes* einer auf keinen Ursprung reduzierbaren sprachlich-kulturellen Ordnung, so muss man sich auch von traditionellen monolithischen Vorstellungen von Macht lösen, und das ganz in foucaultscher Denktradition und im Versuch, „die Macht ohne den König zu denken“, sie also „nicht in der ursprünglichen Existenz eines Mittelpunktes, nicht in einer Sonne der Souveränität“<sup>61</sup> zu sehen, und letztlich noch nicht einmal nur in einer Vielzahl von Figuren als Ausgangspunkt, sondern in einer diskursiven Konstellation, die sich in Sprache und Subjektpositionen manifestiert und erst in diesem Sinne tatsächlich allgegenwärtig ist:

The subject remains an *effect* that emerges from the operations of a power that remains irreducible to the dimensions of that subject. Power does [...] display itself [...] through the creation of the subject positions with which we identify and in which we install ourselves.<sup>62</sup>



Die angesprochene Statik **rollentheoretischer Entwürfe**,<sup>63</sup> die im Folgenden nicht zuletzt unter Rückgriff auf das Konzept der *diskursiven Subjektposition* zu dynamisieren sein wird, lässt sich zunächst anschaulich anhand der *The Homecoming* durchziehenden und dem gesamten Bühnenge-

---

<sup>58</sup> Silverstein, *The Language of Cultural Power*, 20.

<sup>59</sup> Ibid.

<sup>60</sup> Ibid., 23.

<sup>61</sup> Michel Foucault, *Sexualität und Wahrheit, Band 1: Der Wille zum Wissen*, übers. von Ulrich Raulff und Walter Seitter (Frankfurt/M., 1977), 112 und 114.

<sup>62</sup> Silverstein, *The Language of Cultural Power*, 158. Vgl. hierzu auch insgesamt ibid., 152-160.

<sup>63</sup> Da die Konzepte der soziologischen Rollentheorie an anderer Stelle bereits hinlänglich ausgearbeitet wurden (und dies nicht zuletzt in ihrer Anwendung auf das dramatische Werk Pinters), sollen sich die nun folgenden Überlegungen auf einige problembezogene und für meine weitere Analyse relevante Gesichtspunkte beschränken. Verwiesen sei hier insbesondere (zum Drama Pinters) auf Mengel, *Soziologische Rollentheorie* sowie (grundlegend) auf Dreitzel, *Die gesellschaftlichen Leiden und das Leiden an der Gesellschaft*.

schehen unterlegten übergeordneten Strategie des *impression management* verdeutlichen. Dieses Verhalten der Selbstinszenierung, das im pinterschen Drama der offensiven Identitätskonstituierung und Selbststabilisierung dient, beschreibt die Soziologie passivisch folgendermaßen:

People conduct themselves so as to generate impressions that maintain the identities [...] that they have in social situations. Human action [...] functions expressively in reflecting actors' social positions and in preserving social understandings.

[...]

Having adopted an appropriate identity at a scene and having cast others in complementary identities, a person intuitively behaves that will create normal impressions.<sup>64</sup>

Nun ist es sicherlich zutreffend (und das sowohl im lebensweltlichen als auch im pinterschen Kontext), dass in menschlichen Inszenierungen innerhalb von Interaktionsprozessen Aussagen über die momentane soziale Selbstpositionierung und Selbstwahrnehmung eines Individuums gemacht werden. Allerdings scheint die Annahme, es handle sich dabei in jedem Falle und ausschließlich um eine rollenadäquate Repräsentation eingenommener Positionen (*reflecting actors' social positions*), eine unzulässige Engführung, da hierdurch ein mögliches Verlangen des Einzelnen nach intersubjektiv anerkannter Implementierung eines den eigenen sozialen Status übergreifenden Selbstbildes völlig unberücksichtigt bleibt, ein Verlangen, das indes (abhängig von der konkreten Interaktionssituation und der jeweiligen Identitätsstabilität des Einzelnen) potenziell jederzeit aktualisiert werden kann. Eben dies offenbaren die Dramen Pinters jedoch eindrücklich, indem deren Bühnenfiguren (wie beispielsweise Max) primär an identitätsrelevanten Veränderungen des *Status quo* arbeiten und keineswegs an dessen Perpetuierung (*maintain the identities that they have*) oder indem sie sich umgekehrt (wie beispielsweise Lenny) fortwährenden Bemühungen um derartige Veränderungen ausgesetzt sehen. Folgerichtig (und um die soziologische Rollentheorie an dieser Stelle exemplarisch einer Dynamisierung zu unterziehen) bedeutet die Strategie des *impression management* für die pinterschen Figuren aber, dass sie um die (kumulative) Präsentation spezifischer und wünschenswerter Selbstbilder bemüht sind (*having adopted an identity*) sowie darum, die jeweiligen Interaktionspartner in komplementären identitätsrelevanten Strukturen zu definieren (*having cast others in complementary identities*), und das durch eine dieser Konstellation entsprechende Verhaltensinszenierung (*a person intuitively behaves*), die dem

---

<sup>64</sup> David R. Heise, „Affect Control Theory and Impression Formation,” in: Edgar F. Borgatta und Marie L. Borgatta (Hgg.), *Encyclopedia of Sociology, Volume 1* (New York et al., 1992), 12-16, 12 und 14. In anderem Kontext, aber flexibler und solchermaßen dem figuralen Verhalten im Drama Pinters eher entsprechend, wird die Strategie des *impression management* formuliert in Martina Lorenz, *Formen selbstdarstellerischer Performanz bei Charles Dickens: Eine sozialpsychologische Analyse ausgewählter Romane* (Frankfurt/M. et al., 1998): „Das Bedürfnis nach gesellschaftlicher Anerkennung führt nach der *impression management*-Theorie zu einer dramaturgischen Selbstinszenierung, bei der eine gewünschte soziale Identität angenommen wird. Diese ist in ihrer Wirkungsabsicht auf eine positive Beurteilung bzw. auf die Vermeidung von negativen Evaluationen ausgerichtet. Die Kontrolle und Manipulation des auf andere hinterlassenen Eindrucks und des entsprechenden gesellschaftlichen Urteils wird damit [potenziell; M.R.] ermöglicht“ (17). Zur Technik des *impression management*, vgl. auch Mengel, *Soziologische Rollentheorie*, 24.

(dynamischen) Ziel der Durchsetzung eigener Vorstellungen dient, keinesfalls aber dem (statischen) Ziel des rollenadäquaten Verhaltens (*create normal impressions*) oder der intersubjektiven Übereinkunft (*preserving social understandings*).

Zur Illustration der solchermaßen beschreibbaren Prozesse eignet sich an dieser Stelle Lennys erste Interaktion mit Ruth (41-54),<sup>65</sup> die vom Ansinnen geprägt ist, ein eindrucksvolles Bild in Form zweier Selbstinszenierungen zu implementieren, und das ausgelöst durch Ruths bis dahin offenbarte fehlende Bereitschaft, sich seinen körperlichen Annäherungsversuchen zu fügen und seinen (patriarchalen) Dominanzanspruch im Verhältnis beider dergestalt zu akzeptieren.<sup>66</sup>

A certain lady came up to me and made me a certain proposal. [...] The only trouble was she was falling apart with the pox. [...] So I clumped her one. It was on my mind at the time to do away with her, you know, to kill her. (47)

An old lady approached me and asked me if I would give her a hand with her iron mangle. [...] I said to her, now look here, why don't you stuff this iron mangle up your arse? [...] I just gave her a short-arm jab to the belly. (49-50)

Was sich hier zunächst abzeichnet und was sich einzig mit Blick auf subtextuelle Vorgänge erschließen lässt, ist Lennys Bestreben, sich in Relation zu Ruth in seinem Sinne zu (re-)definieren, indem er unter Rückgriff auf (vorgebliche) vergangene Ereignisse das Zerrbild einer jederzeit bedrohlichen (männlichen) Gewaltbereitschaft entwirft und indem er Ruth ineins damit in der komplementären (weiblichen) Rolle passiver Fügsamkeit zu fixieren sucht. Darüber hinaus sind hier neben dem Vorgang des *impression management* aber implizit bereits eine ganze Reihe weiterer grundlegender Verfahrensweisen der Figuren im Versuch der Durchsetzung eigener Vorstellungen innerhalb des konfliktreichen Geschehens auf der Bühne angesprochen, so vor allem das allgegenwärtige Streben nach identitätsrelevanter Definition von Interaktionssituationen wie auch das fortdauernde Bemühen um identitätsbezogene Festlegung des Gegenüber im jeweils eigenen Sinne, und das wiederum des Öfteren unter versuchter Manipulation von Vergangenheit und Erinnerung vor dem Hintergrund je gegenwärtiger und situationsabhängiger Interessenlagen – Prozesse also, die ausschließlich im postmodernen Wissen um die wirklichkeitskonstituierende Wirkungsmacht von Sprache sinnhaft entschlüsselbar sind<sup>67</sup> und die zudem erneut von der fluiden Dynamik figuraler Beziehungen und Identitäten in *The Homecoming* zeugen.

---

<sup>65</sup> Zu dieser zentralen und häufig untersuchten Szene sowie zu einigen der folgenden interpretatorischen Ergebnisse dazu, vgl. exemplarisch Mengel, *Soziologische Rollentheorie*, 161-165; Quigley, *The Pinter Problem*, 194-198 sowie Cahn, *Gender and Power*, 60-62.

<sup>66</sup> Vgl. Lennys Frage („Do you mind if I hold your hand?“) und Ruths unerwartete Reaktion, durch welche sie das Verhältnis beider auf der Grundlage einer tendenziell hierachiefreien Gleichrangigkeit definiert: „Why?“ (46).

<sup>67</sup> Zu strategischen Vorgehensweisen der Figuren im Drama Pinters, vgl. u.a. Olejniczak, „Spätmoderne Variationen strategischer Erinnerung,“ 105-116 (wo auch die wirklichkeitsschaffende Funktion von Sprache zumindest angedeutet wird [vgl. 103]); Mengel, *Soziologische Rollentheorie*, 23 sowie Cahn, *Gender and*

Aufschlussreich für meine weitere Analyse ist im vorliegenden Kontext jedoch auch Ruths Verhalten im Verlauf der Szene, das sich (wie bereits angedeutet) Lennys Dominanzansprüchen entzieht und das sich außerdem durch ein hohes Maß an Selbstkontrolle auszeichnet, was wiederum strategische Relevanz erhält, da sie ihrem Gegenüber so weder Einblicke in emotionale Prozesse und psychische Strukturen gewährt noch Rückschlüsse auf situativ angemessene Selbstinszenierungen ermöglicht, die angesichts dessen eher einer Art Selbstoffenbarung gleichen, gestatten sie doch letztlich Einblicke in Vorgänge innerer Verunsicherung Lennys aufgrund eines so selbstbewussten wie ihm unerklärlichen Auftretens Ruths;<sup>68</sup> eine Konstellation, wie sie beispielhaft in den sich seinen Erinnerungserzählungen anschließenden Dialogpassagen deutlich wird:

LENNY: [...] And now perhaps I'll relieve you of your glass.

RUTH: I haven't quite finished.

LENNY: You've consumed quite enough, in my opinion.

[...]

RUTH: Not in mine, Leonard.

*Pause.*

LENNY: Don't call me that, please. (50-51)

Durch eine derartige und *aus Lennys Perspektive* völlig *situationsunangemessene* Reaktion zerstört Ruth seine zuvor errichtete Fassade bedrohlicher Stärke, ein Vorgehen, das vor dem Hintergrund des Bemühens um Vertretung *ihrer eigenen Interessen* und um eine dazu tendenziell notwendige Umkehr der Dominanzverhältnisse gleichwohl hochgradig *situationsangemessen* wirkt, womit sich aber schon in dieser ersten exemplarischen Passage das verbalstrategische Geschick Ruths

---

*Power*, 3-4. Zur Instrumentalisierung von Erinnerung im pinterschen Werk, vgl. auch Dukore, *Harold Pinter*: „Whatever they recall is true mainly for the present, however false it may be for the past” (9). Angesichts dessen wie auch angesichts des übergreifenden strategischen Bemühens der Figuren um positive Selbstpräsentation ist aber (wie bereits oben angemerkt) die Frage nach der Verifizierbarkeit des Gesagten, die aus postmoderner Perspektive von vornherein diffizil erscheint, hinfällig.

<sup>68</sup> Vgl. in diesem Kontext auch Ewald Mengel, „Das sozialpsychologische Konzept des *Self-Monitoring* als Schlüssel zum Verständnis von Harold Pinters Dramen“, *Poetica*, 17 (1985), 131-148, wo „die sozialpsychologische Theorie der Selbstüberwachung“ (134) als Grundlage der Überlegungen dient und wo es heißt: „Der idealtypische starke Selbstüberwacher achtet besonders auf die Selbstdarstellung anderer in sozialen Situationen und leitet daraus Hinweise für seine eigene verbale wie extraverbale Selbstdarstellung ab. Starke Selbstüberwacher stellen sich schnell auf neue Situationen ein. Sie können ihre Emotionen gut kontrollieren und setzen diese Fähigkeit dazu ein, in sozialen Interaktionen die Eindrücke hervorzurufen, die sie wünschen“ (ibid.). Im Einklang damit lässt sich aber Ruth durchaus als starker Selbstüberwacher betrachten, und das gegenüber dem (allerdings wohl nur in dieser Szene) eher schwachen Selbstüberwacher Lenny, dessen Verhalten „durch seine Einstellungen und affektiven Zustände bestimmt“ erscheint (ibid.). Zu diesen Bewertungen Ruths und Lennys, vgl. insgesamt auch ibid., 141-143, wo insbesondere Ruth allerdings etwas ambivalenter betrachtet wird. Zur Bedeutung ausgeprägter Emotionskontrolle zur Vermeidung kommunikativer Selbstoffenbarung, vgl. auch Heise, „Affect Control Theory“: „Spontaneous emotion reflects the state a person has reached as a result of events. [...] Because emotions reflect the impressions that events have generated, they are a way of directly sensing the consequences of social interaction” (15). Vgl. in diesem Kontext auch Dukore, *Harold Pinter*, 59.



dahingehend abzeichnet, als sie sich dazu in der Lage sieht, ihr Handeln und Verhalten an den Bedingungen der jeweils gegebenen Interaktionskonstellation auszurichten.<sup>69</sup> Damit jedoch invertiert sie letztlich auch in paradigmatischer Weise Teddys Diktum, durch welches er sich im Stück näherungsweise als ein verspäteter Vertreter des neuzeitlichen Subjektgedankens zu erkennen gibt: „It’s a question of how far you can operate on things and not in things“ (100). Versteht man dieses *to operate on things* als ein Bestreben, kommunikative Prozesse im Sinne einer subjektzentrischen Augen- und Blickmetaphorik<sup>70</sup> gleichsam von außen betrachtend rationaler Kontrolle zu unterziehen („To see, to be able to see! I’m the one who can see.“ [ibid.]) und sich solchermaßen einzig über den intellektuellen Selbstbezug des aufklärerischen Verstandes zu definieren („How certain people can maintain ... intellectual equilibrium.“ [ibid.]), dann beschreibt das sicherlich den entscheidenden Grund für Teddys fehlende Durchsetzungsfähigkeit in den dynamischen Abläufen der Aushandlung von Identitäten zwischen den Figuren innerhalb der kommunikativen Interaktion, denen er sich aufgrund der beschriebenen Voraussetzungen nicht zu öffnen vermag. Und es beschreibt den Gegenpol zu Ruths erfolgreicher Strategie eines *to operate in things*, einer Art intuitiv wirkendem (aber rationale Momente keinesfalls ausschließendem) Zugang zu häufig genug kaum beherrschbaren Interaktionsprozessen, mit welchem sie den Anspruch des (vermeintlich) selbst- und handlungsmächtigen Subjekts hinter sich lässt, ohne dadurch jedoch postmodernen Positionen einer *vollständigen* Dekonstruktion menschlicher Handlungsfähigkeit anheimzufallen. Denn letztlich gelingt ihr (wie noch weiter auszuführen sein wird) eine (wenngleich *äußerst begrenzte* und insbesondere in ihren diskursiven Beschränkungen und Voraussetzungen noch genauer zu qualifizierende) Durchsetzung eigener Bedürfnisse und Zielsetzungen, und dies durch ihre Bereitschaft, sich konsequent auf die fluiden Aushandlungsvorgänge einzulassen, in denen sich nicht nur im pinterschen Drama figurale Identität überhaupt erst konstituiert.<sup>71</sup>

---

<sup>69</sup> Ruths Handeln lässt sich auch als strategische „Enttäuschung von antizipierten Verhaltenserwartungen“ (Mengel, *Soziologische Rollentheorie*, 46) beschreiben, ein Vorgehen, dem *per se* die Zurückweisung der Ansprüche Lennys eingeschrieben ist, die sich mit seinen Versuchen der Situationsdefinition im eigenen Sinne verbinden (vgl. hierzu auch Quigley, *The Pinter Problem*, 55).

<sup>70</sup> Vgl. hierzu Manfred Pabst, *Bild, Sprache, Subjekt: Traumtexte und Diskurseffekte bei Freud, Lacan, Derrida, Beckett und Deleuze/Guattari* (Würzburg, 2004), 19. Vgl. im Kontext obiger These zur subjektzentrierten Lebenshaltung Teddys auch Andreas Reckwitz, *Subjekt* (Bielefeld, 2010), wo die „Autonomie des Subjekts“ (12; im Referenztext kursiv) als Grundannahme der klassischen Subjektphilosophie festgehalten und wo weiter ausgeführt wird: „Dieses erscheint als eine irreduzible Instanz der Reflexion, des Handelns und des Ausdrucks, welche ihre Grundlage nicht in den kontingenten äußeren Bedingungen, sondern in sich selber findet. Das klassische Subjekt ist als Ich eine sich selber transparente, selbstbestimmte Instanz des Erkennens und des [...] Handelns“ (ibid.).

<sup>71</sup> Zu Teddys Aussage und Ruths Anverwandlung, vgl. auch Sakellariou, *Pinter’s Female Portraits*, 112-113 und 116-117. Dass Ruth letztlich größeren Beschränkungen in ihrem Tun unterworfen ist, als dies verschiedentlich (so beispielsweise in Cahn, *Gender and Power*, 68-72) angenommen wird, sollen die weiteren Überlegungen dieses Kapitels zeigen. Vgl. hierzu andeutungsweise (allerdings nicht hinreichend diskursiv-problembewusst) Mengel, *Soziologische Rollentheorie*, wo die Rede ist vom gewonnenen „Handlungsspielraum“ (171) beziehungsweise von der „größere[n] Freiheit“ (172) Ruths, die gleichwohl weiterhin

Wendet man den Blick von den innerhalb der konfliktiven Kommunikation angewandten strategischen Verfahrensweisen nun aber zurück auf die augenblicklich zu untersuchenden Entwürfe der soziologischen Rollentheorie, und hier insbesondere auf eine wesentliche und meinen folgenden Überlegungen als Anknüpfungspunkt dienende Konzeption, dann zeigt sich, dass auch diese einer partiellen dynamisierenden Neubetrachtung zu unterziehen ist, und das vor dem Hintergrund postmoderner Überzeugungen und unter Fundierung im Konzept der *diskursiven Subjektposition*. Die Rede ist vom zentralen rollentheoretischen Konstrukt der *sozialen Positionen*, welche die Soziologie beschreibt „als Schnittpunkte sozialer Beziehungen im differenzierten gesellschaftlichen Beziehungsgefüge.“<sup>72</sup> Diese Vorstellung erscheint indes in zweifacher Hinsicht zu statisch. So impliziert sie erstens eine Annahme gleichsam präexistenter und festgelegter positionaler Verfestigungen, deren Dynamisierung (im Sinne der oben angesprochenen situationsbezogenen Rolle) einzig durch das Subjekt erfolge. Das aber lässt nicht nur unberücksichtigt, dass „the status of the subject as an ‚effect‘ of power implies a kind of ontological gap that precludes an absolute equation of the subject with power.“<sup>73</sup> Es lässt auch die Frage nach den grundlegenden Machtkonstellationen sekundär erscheinen, welche in der Gesamtheit bestimmter und historisch kontingenter Codes und Diskurse angelegt sind, die dem zitierten differenzierten gesellschaftlichen Beziehungsgefüge beziehungsweise bestimmten soziokulturellen Strukturen allerdings unabdingbar vorausgehen und solchermaßen positionale Verfestigungen überhaupt erst hervorbringen.<sup>74</sup> Genau das aber formuliert Andreas Reckwitz, wenn er von der foucaultschen Aufforderung spricht,

nach den Diskursen zu suchen, welche innerhalb der historischen Gesamtheit von Ereignissen bestimmte ‚Subjektpositionen‘ auf spezifische Art und Weise definieren, klassifizieren und damit diskursiv ‚hervorbringen‘. Diskurse sind in Foucaults Verständnis historisch spezifische ‚Ordnungen des Denkbaren und Sagbaren‘, sie sind geregelte Aussagesysteme, Ordnungen des Wissens, welche ‚systematisch die Gegenstände bilden, von denen sie sprechen‘. [...] Foucaults besondere Aufmerksamkeit

---

„gesellschaftlichen Ansprüchen“ (173) unterliegt. Vgl. hierzu ähnlich auch u.a. Quigley, *The Pinter Problem*, 225 sowie Dukore, *Harold Pinter*, 80 und 84.

<sup>72</sup> Dreitzel, *Die gesellschaftlichen Leiden und das Leiden an der Gesellschaft*, 43.

<sup>73</sup> Silverstein, *The Language of Cultural Power*, 147 (dort unter Bezug auf Überlegungen Foucaults).

<sup>74</sup> Ähnliches hält Reckwitz, *Subjekt* für das Verhältnis von Individuum und Gesellschaft fest, wie es traditionelle soziologische Theorien im Sinne einer „Konstellation der Rollenerwartungen“ (14) konzipieren: „Das Individuum sieht sich mit gesellschaftlichen Rollensets konfrontiert, die es zu spielen lernt, mit normativen Erwartungen korrekten Verhaltens“ (ibid.). Und aufschlussreich für meine Arbeit sind dann die weiteren Ausführungen zur korrigierenden Neujustierung soziologischer Konzeptionen: „Die Polarität zwischen Individuum und Gesellschaft, zwischen ‚agency‘ und ‚structure‘ [...] ist jedoch *nicht* der begriffliche Rahmen, in dem sich die kulturwissenschaftlichen Subjektanalysen [...] bewegen. [...] Es ist die *kulturelle* Form, die das ‚Individuum‘, der ‚Einzelne‘ *selber* in einem bestimmten historischen Kontext wie selbstverständlich erhält, welche nun ins Zentrum des Blicks rückt. Es geht nicht um die Konfrontation des Individuums mit sozialen Erwartungen, sondern darum, wie sich dieses ‚Individuum‘ in seinen scheinbar gegebenen, gewissermaßen vorkulturellen körperlichen oder psychischen Eigenschaften, die ihm vermeintlich Autonomie sichern, aus hochspezifischen kulturellen Schemata zusammensetzt“ (15).

gilt der Tatsache, dass sie kulturelle Räume der Klassifikation und Hervorbringung dessen ausmachen, was er ‚Subjektpositionen‘ nennt.<sup>75</sup>

Bevor jener Begriff der *Subjektposition* jedoch für meine Arbeit präzise definiert werden kann, muss noch auf den eben angesprochenen zweiten Schwachpunkt der oben zitierten soziologischen Konzeption eingegangen werden, welcher in den vorstehenden Ausführungen bereits impliziert ist. Dieser ist über die bereits genannte alleinige Rückbindung der Dynamisierung positionaler Verteilungen an das interagierende Subjekt und dessen situationsbezogenes Rollenspiel hinaus angelegt in der dem vorausgehenden Annahme einer prinzipiellen und allumfassenden Ableitbarkeit von Interaktionsprozessen aus dem Metakzept der *sozialen Position*. Zwar ist situationsangepasstes individuelles Verhalten (wie Ruths beschriebene Haltung gegenüber Lenny in der oben herangezogenen Szene exemplarisch offenbart) durchaus von Bedeutung für die Prozesse der Aushandlung von Identitäten zwischen den Figuren, und das trifft sicherlich gleichermaßen auf positionale Strukturen im Sinne der soziologischen Rollentheorie zu wie beispielsweise (im vorliegenden Falle) Gast und Gastgeber (gesellschaftliche Positionen), Mann und Frau (*gender*-Positionen) oder auch (im weiteren Verlauf des Stückes und latent im Subtext vorhanden) Zuhälter und Prostituierte (ökonomisch-sexuelle Positionen).<sup>76</sup> Sowenig allerdings (und nur darum soll es hier gehen) die Dynamisierung positionaler Strukturen *einzig* auf das handelnde Subjekt rückführbar ist, sowenig lässt sich menschliche Interaktion *alleinig* mit der Vorstellung von jederzeit klar etikettierbaren sozialen Positionen erfassen. So können beispielsweise die ständigen Veränderungen unterworfenen Machtkonstellationen in der Auseinandersetzung Ruths und Lennys nur noch ungenügend und nicht gänzlich überzeugend mit dem Konzept eindeutig definierter und definierbarer Positionen beschrieben werden, wie die folgenden gebündelten Ausschnitte aus Ruths Repliken deutlich machen sollten:

Not in mine, Leonard. (51)

If you take the glass ... I'll take you. (52)

---

<sup>75</sup> Ibid., 26. Die oben angesprochenen *Codes* werden hier (in teilweiser Überschneidung mit der foucaultschen Vorstellung des *Diskurses*) definiert „als Systeme von Unterscheidungen [...], als Klassifikationssysteme, welche eine häufig implizite kulturelle Ordnung der Dinge liefern“ (ibid., 136), womit aber offenkundig auch die Frage der Implementierung und Perpetuierung historisch spezifischer Machtstrukturen angesprochen ist.

<sup>76</sup> Aber auch dies lässt sich bereits mit dem Konzept der *Subjektposition* beschreiben, denn wie Reckwitz im Anschluss an obiges Zitat und unter erneutem Bezug auf foucaultsche Überlegungen ausführt: „Diskurse interessieren unter dem Aspekt, dass sie ‚ein Feld von Regelmäßigkeiten für verschiedene Positionen der Subjektivität‘ bilden: ökonomische Subjekte und sexuelle Subjekte, religiöse Subjekte und politische Subjekte etc.“ (Reckwitz, *Subjekt*, 26-27). Vgl. auch ibid., 141 und den dortigen Verweis auf im vorliegenden Kontext relevante Subjektpositionen beziehungsweise Subjektformen des privat-persönlichen Bereiches wie „(Ehe-)Partner, Freund, Eltern-/Kindkonstellationen“. Vgl. hierzu ähnlich auch Andreas Reckwitz, *Das hybride Subjekt: Eine Theorie der Subjektkulturen von der bürgerlichen Moderne zur Postmoderne* (Weilerswist, 2006), 52. Vgl. demgegenüber Menger, *Soziologische Rollentheorie*, 36, wo verschiedene Positions- beziehungsweise Rollenbezeichnungen des Familienlebens aufgezählt werden, die sich, und dies ist für den Kontext meiner Ausführungen aufschlussreich, „genau fixieren lassen“ (ibid.), womit aber die aufzubrechende Statik rollentheoretischer Entwürfe (wenngleich unwillentlich) angesprochen wird.

Sit on my lap. (53)

Diese kurzen Passagen ließen sich zwar auf den ersten Blick möglicherweise deuten (und das im Konsens mit rollentheoretischen Konzeptionen) als Übernahme der Mutterrolle (*Leonard*), der Rolle des Sexualpartners (*I'll take you*) und schließlich als übergangslose Integration beider Rollen durch Ruth (*sit on my lap*), durch welche sie sich einfachen Rollenzuschreibungen durch Lenny zu entziehen suche.<sup>77</sup> Nun kann eine derartige Argumentation sicherlich eine gewisse Plausibilität für sich beanspruchen; entscheidend ist jedoch, dass sie solchermaßen reduzierend Fixpunkte schafft, wo sich das Bühnengeschehen im stetigen Fluss befindet, dessen Charakteristikum es geradezu ist, sich eben *nicht* dergestalt reduzieren zu lassen. Oder um es anders zu formulieren: Was in den zitierten Dialogpassagen (wie insgesamt in der hier analysierten Szene) deutlich wird, ist die (zumindest zeitweilige) *Loslösung* der Figurenverhältnisse von positionalen Verfestigungen rollentheoretischer Provenienz, wodurch im Interaktionsverlauf aber ein irreduzibler Überschuss an (letztlich diskursiven) Machtstrukturen und -prozessen zum Ausdruck kommt, der nicht auf klar umrissene soziale Positionen rückführbar ist und der, im foucaultschen Sinne ohne den König gedacht, gleichsam in die Zwischenbereiche und Übergänge der rollentheoretisch konzipierten Positionen zu fallen scheint.

Demgemäß mutet es aber nun einzig folgerichtig an, die rollentheoretische Vorstellung fester Positionsbeschreibungen um sich im Interaktionsgeschehen je nach Figuren- oder Interessenkonstellation immer wieder neu ausprägende, volatile und höchstens begrenzt und temporär verfestigte Machtpositionen zu erweitern, die zudem über die Konzeption subjektzentrierten Verhaltens im Sinne der soziologischen situationsbezogenen Rolle hinausgehen und dabei ein eher diffuses Konglomerat an Machtkonfigurationen zum Ausdruck bringen, das zwar durchaus auf bestimmten und präzise benennbaren soziologischen Positionen wie auch auf individuellem Interaktionsgeschick basieren mag, das aber mindestens ebenso in spezifischen, häufig genug unbewusst wirkenden und im vorliegenden Falle primär patriarchalisch-sexuellen Codes und Diskursen fundiert ist. Diese wiederum manifestieren und konkretisieren sich in soziokulturellen Praktiken als „sozial geregelte, typisierte, routinisierte Form[en] des körperlichen Verhaltens (einschließlich des zeichenverwendenden Verhaltens)“,<sup>78</sup> Praktiken, die sich weder auf den Be-

---

<sup>77</sup> Und das angesichts eines (patriarchalisch stereotypen) Bildes, in dem *lap* sowohl für Geburt als auch für sexuelle Erfüllung einsteht. Vgl. in diesem Sinne andeutungsweise Quigley, *The Pinter Problem*, 196-197 sowie (unter übergreifendem Bezug auf die Figur Ruth) Sakellariou, *Pinter's Female Portraits*, 108-111. Vgl. zu obigem Kontext auch Mengel, *Soziologische Rollentheorie*, wo Ruths Vorgehen in den zitierten Passagen als „Usurpation männlich-dominierender Verhaltensweisen“ (164) gedeutet wird.

<sup>78</sup> Reckwitz, *Subjekt*, 135. Exemplarisch wird dabei nicht zuletzt auf ökonomische und sexuelle Praktiken sowie auf „Praktiken des Arbeitens [...], des privaten Austauschs [...], der verbalen Kommunikation“ (ibid.) verwiesen, Bereiche also, die von grundlegender Bedeutung für die figurale Interaktion in *The Homecoming* sind. Weiter (und die obigen Zusammenhänge erläuternd) führt Reckwitz in diesem Kontext aus: „Indem die Codes sich auf Praktiken auswirken und in das implizite Wissen der sie tragenden Subjekte eingehen, regulieren sie die Subjektivierung“ (ibid., 136). Vgl. außerdem ibid., 138, wo danach gefragt wird, „welche Praxis-/Diskursformationen, d.h. Netzwerke miteinander verflochtener (aber natürlich möglicherweise in sich heterogener und widersprüchlicher) Praktiken und Diskurse, bestimmte Subjekt-

griff der sozialen Position reduzieren lassen noch auf die Vorstellung des handlungs- und selbstmächtigen Subjekts und die ihnen statt dessen so unhintergebar wie irreduzibel vorausgehen. All das wiederum soll hier mit dem Konzept *diskursiver Subjektpositionen* beschrieben werden, das, versteht man es in foucaultscher Tradition als „subject positions of authority“ oder als „subject positions through which Power articulates itself“,<sup>79</sup> (1) hinreichend weit gefasst ist, um der Vielfalt der möglichen und sie prägenden Machteinflüsse gerecht zu werden (soziale Positionen, diskursive Präformierungen und daraus abgeleitete Praktiken, die in der Interaktion eine individuelle Anverwandlung erfahren können), das solchermäßen (2) den dynamischen Aushandlungsprozessen von Identitäten und Selbstbildern in *The Homecoming* eher entspricht als die statischen Vorstellungen der soziologischen Rollentheorie, das (3) vom postmodernen Bewusstsein der soziokulturellen Präformierung menschlichen Handelns zeugt und das (4) gleichwohl nicht nur von einer (vermeintlich absoluten) Unterwerfung des Subjekts spricht (*Power articulates itself*), sondern ineins damit auch von dessen (relativer) Ermächtigung im Prozess der Artikulation (*subject positions of authority*).<sup>80</sup> Damit kann aber schon jetzt festgehalten werden, was im weiteren Verlauf noch detailliert auszuarbeiten ist, nämlich die Implementierung des für das *New English Drama* charakteristischen Handlungs- und Selbstgestaltungsmodells in und durch *The Homecoming*.

Um ein Zwischenfazit zu ziehen: Wie die bisherigen Überlegungen aufgezeigt haben sollten, eröffnet die Untersuchung des dialogischen Geschehens dieses Stückes den Blick auf ein (sub-

---

formen befördern“ (Hervorhebung im Referenztext). Dabei ist allerdings (wie für die oben diskutierten soziologischen Konzeptionen) auch hier im Hinblick auf Codes, Diskurse oder Praktiken dynamisierend immer die Möglichkeit der Abweichung von üblicherweise zu erwartenden oder sozial nahegelegten Handlungsweisen mitzudenken: „There is always the chance that our response can lead to a refusal of the Other’s meaning; that is, not a refusal of subjectivity, but an articulation of that subjectivity in terms that differ from its prevailing cultural coding“ (Silverstein, *The Language of Cultural Power*, 154, wobei diese Position dann allerdings wieder mit Einschränkungen versehen wird; zu Letzterem, vgl. *ibid.*, 156-157). In *The Homecoming* findet das seinen Niederschlag in Ruths Bemühen um eine ansatzweise selbstbestimmte Lebensführung (zu Letzterem, vgl. auch Mengel, *Soziologische Rollentheorie*, 164-165), und das gegenüber Lennys (wie auch Max’) patriarchalisch überlagertem Verhalten.

<sup>79</sup> Silverstein, *The Language of Cultural Power*, 147 und 148. Vgl. demgegenüber die so statisch wie unspezifisch anmutende Formulierung „positions of power“ (Dukore, *Harold Pinter*, 75).

<sup>80</sup> Zu den beiden zuletzt genannten Aspekten, vgl. (allgemein) auch u.a. Reckwitz, *Subjekt*, 14. Vgl. im obigen Kontext auch Richard Aczel, „Subjekt und Subjektivität“, in: Ansgar Nünning (Hg.), *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie: Ansätze, Personen, Grundbegriffe* (Stuttgart, Weimar, 2008), 691-692, wo für das Konzept der *diskursiven Subjektposition* unter Bezug auf Lacan (wie interessanterweise auch unter Hinweis auf deren Identitätsrelevanz) eben dieser Gedanke festgehalten wird: „Um ein soziales S[ubjekt] werden zu können, muss der Einzelne in die von der Sprache verkörperte ‚symbolische Ordnung‘ eintreten, die seiner Existenz vorgängig ist und ihm nur dann die Möglichkeit bietet, sich auszudrücken und eine (symbolische) Identität anzunehmen, wenn er eine Reihe von vorgegebenen Positionen als seinen eigenen (v)erkennt. Subjektivität wird dabei innerhalb einer Matrix diskursiver S[ubjekt]positionen konstituiert“ (691). Zur Konstituierung menschlicher Identität und Subjektivität innerhalb diskursiver Prozesse im Drama Pinters, vgl. insgesamt auch Silverstein, *The Language of Cultural Power*, 16-25. In der letztgenannten Studie werden die dem Individuum durch Sprache eröffneten Möglichkeitsräume (*parole*) angesichts des Wissens um dessen Unterwerfung unter die prägende Macht diskursiver Strukturen und Prozesse (*langue*) letztlich eher skeptisch betrachtet, wodurch diese Studie aber ein durchaus notwendiges und erhellendes Korrektiv zu den gängigen und phasenweise zu optimistischen Interpretationen des Werkes Pinters darstellt. Zum Verhältnis von *langue* und *parole* im Kontext von Subjektivierungsprozessen, vgl. *ibid.*, 18-25.

textuell verortetes) Streben nach Identitätsstabilisierung und Identitätskonstituierung, und das vor dem Hintergrund allseitiger Defizite in der figuralen Selbstwahrnehmung, die sich für Ruth zudem (wie noch auszuführen sein wird) mit einem Unbehagen angesichts des gegenwärtigen Lebensentwurfs verbinden. In Anbetracht der beschriebenen Defizite sind jedoch Subjektpositionen, konzipiert als nicht immer klar umrissene und positional mehr oder weniger verfestigte diskursiv-interaktionale Machtformationen, für die *dramatis personae* von fundamentaler Bedeutung, da sie (wie oben bereits festgehalten) nicht nur potenziell ein gewisses Maß an Stabilität und Selbstvergewisserung gewähren, sondern sie innerhalb des Interaktionsgeschehens zudem die (eingedenk soziokultureller Präformierungen gleichwohl zu qualifizierende und zu relativierende) Durchsetzung eigener Ansprüche und Vorstellungen gegenüber dem jeweils Anderen versprechen. Den entscheidenden Bezugsrahmen für die identitätsbezogenen Aushandlungsprozesse in *The Homecoming* stellen dabei zuvörderst *gender*-bezogene diskursive Machtkonstellationen, Subjektpositionen und Praktiken innerhalb einer patriarchalen Gesellschaftsordnung dar.<sup>81</sup> Ein solchermaßen beschreibbarer Ansatz wiederum leistet nun aber die für dieses Drama dringlich gebotene Dynamisierung der eher statisch wirkenden rollentheoretischen Analysemodelle, deren *klar umrissene* (und nur darum kann es hier gehen) Positionsbeschreibungen wie die des Familienoberhauptes, der Mutterrolle, der Rolle der Ehefrau oder der Prostituierten zwar durchaus verschiedentlich erhellende, zugleich allerdings auch oftmals perspektivisch verengte Einblicke in den prozessualen Charakter des Bühnengeschehens liefern. Und er leistet eben das unter Einbezug postmoderner und dergestalt diskursiv bewusster Ansätze, womit sich die hier vorgelegte Argumentation jedoch auf dem Stand gegenwärtiger theoretischer Reflexion befindet, und das auch dahingehend, dass sie die der strukturalistisch geprägten interrelationalen Sprachfunktion Quigleys eingeschriebene Annahme menschlicher Selbst- und Ausdrucksmächtigkeit hin zu einem stärkeren Bewusstsein des in kommunikativen Prozessen wirkenden Eigengewichts der soziokulturellen Ordnung zu überwinden sucht. Indem meine Argumentation Positionen als Subjektpositionen innerhalb einer solchen soziokulturellen Ordnung betrachtet, als *Positionen also, die das Individuum als Subjekt (nicht zuletzt im Versuch der Anverwandlung) einnehmen kann und die ihm als eben solches im Sinne dieser Ordnung gleichwohl vorgängig sind*, wirft sie insbesondere ein neues Licht auf Ruths Möglichkeiten des Handelns und der Lebensgestaltung, indem sie eher die (diskursiven) Beschränkungen in den Fokus rückt, denen diese Figur unterworfen ist, und das gegenüber einer Perspektive vermeintlich größerer Selbstbestimmtheit, die sich unter ausschließlicher Fokussie-

---

<sup>81</sup> Ähnlich wie für die Realismusdebatte lassen sich demgemäß auch hier Parallelen zu Shaws *Mrs Warren's Profession* erkennen, wenngleich sich die dortige Auseinandersetzung mit *gender*-Fragen vornehmlich auf die Dimension weiblicher Identität beschränkt. Trotz der starken Fokussierung meiner folgenden Überlegungen auf die Frauenfigur Ruth sollte klar geworden sein, dass *The Homecoming* den Blick über diese Dimension hinaus erweitert und dergestalt auch die Frage männlicher Rollenentwürfe in den Blick rückt. Zur zentralen Bedeutung der *gender*-Dimension für viele der Dramen Pinters, vgl. u.a. Cahn, *Gender and Power*, 6-7.

rung auf die Interaktion vorgeblich handlungsfähiger Subjekte ergäbe, aus welcher Ruth auf den ersten Blick erfolgreich hervorzugehen scheint:

[Plays like] *The Homecoming* [...] explore the possibility of resistance to the (specifically patriarchal) cultural order, its structures of representation and ideological apparatus. [...] At the same time, however, these plays juxtapose the kind of resistance and intervention practiced by [...] Ruth [...] against [...] the denial of difference. [...] [They] testify to the alarming capacity of a cultural order to resist resistance, to ‚remain in place‘ by reconstituting itself within the sites of ‚otherness‘.<sup>82</sup>

Dass dem Handlungs- und Gestaltungspotenzial der Figuren gleichwohl auch schon innerhalb des Interaktionsgeschehens Grenzen gesetzt sind, sollte sich in meinen bisherigen Ausführungen bereits abgezeichnet haben und wird im Folgenden anhand ausgewählter Passagen weiter zu illustrieren sein. Fundamental (und über die genannten diskursiven Rahmenbedingungen hinaus relevant) sind dabei das offenkundige Gegengewicht des jeweils Anderen in der Kommunikation vor dem Hintergrund je spezifischer Interessen und Zielsetzungen, die nur begrenzte Selbsterkenntnis des Einzelnen im Hinblick auf eigene Bedürfnisstrukturen und Motivationen, das unausweichliche Eigengewicht dieser psychischen Bedürfnisstrukturen im Sinne eines Verlangens nach Stabilität im Selbstbezug und nach Anerkennung im Fremdbezug sowie letztlich eine kaum zu kontrollierende Eigendynamik in den figuralen Erinnerungs- und Selbstinszenierungsprozessen.



Vor dem Hintergrund des beschriebenen theoretischen Analysehorizontes wird die nun folgende eingehendere Untersuchung zentraler Passagen von *The Homecoming* das figurale Streben nach Identitätskonstituierung und Lebensgestaltung im Kontext von Prozessen der Aushandlung diskursiver Subjektpositionen innerhalb der dialogischen Interaktion sowie insbesondere die hier angelegten Möglichkeiten und Grenzen in den Mittelpunkt rücken. Das besondere Interesse gilt dabei der Protagonistin Ruth, die sich angesichts eines deutlich fühlbaren Unbehagens am bislang geführten Leben mit Teddy um die Neugestaltung des eigenen Daseins im Sinne

---

<sup>82</sup> Silverstein, *The Language of Cultural Power*, 142-143. Vgl. hierzu insgesamt *ibid.*, 141-160 sowie (unter spezifischem Bezug auf *The Homecoming*) 76-80. Vgl. auch Aragay, „Politics and Postmodernism“, wo für dieses Stück festgestellt wird, es repräsentiere ein „postmodernist [...] concern with the patriarchal family as the site where gender and sexual relations are both produced and reproduced. Through Ruth, the play explores the crucial question as to whether it is possible to resist the power relations within the family imposed by the dominant patriarchal order, whether there is an ‚outside‘ to them at all“ (285), eine Frage, die für *The Homecoming* dort dann allerdings ebenfalls verneint wird (vgl. 288-289). Als ausgeprägt optimistisches (und letztlich sicherlich zu einseitig bewertendes) Gegenbeispiel lässt sich an dieser Stelle Sakellariadou, *Pinter's Female Portraits* zitieren, wo die Rede ist von „Ruth's triumphant self-declaration as a complete and autonomous [sic] human being“ (72), was nicht zuletzt auf ihr Verhandlungsgeschick in der Interaktion zurückgeführt wird (vgl. 113-114).

eines affirmierbaren Soseins bemüht, und das allerdings in einem Umfeld, das seinerseits ein hohes Konfliktpotenzial aufweist. Das Umfeld des Londoner Familienverbundes wiederum wurde anhand der Eingangsszenen des Stückes bereits skizzierend betrachtet, da diese im Hinblick auf die Prozesse der konfrontativen Verhandlung von Identitäten für *The Homecoming* eine gleichsam expositorisch-exemplarische Funktion übernehmen.<sup>83</sup> So schlagen sich insbesondere in der Konstellation zwischen Max und Lenny<sup>84</sup> nicht nur die ausgangs des letzten Abschnitts genannten vielfältigen Beschränkungen nieder, mit denen die Figuren im Rahmen des Interaktionsgeschehens konfrontiert sind,<sup>85</sup> sondern (im Subtext erkennbar) überdies auch das allgegenwärtige Streben nach identitätsrelevanten diskursiven Subjektpositionen im Versuch der Durchsetzung je eigener Ambitionen. Entscheidend für meine Argumentation ist dabei, dass dieses Streben für Max und Lenny zu beständigen Prozessen der Aushandlung von Dominanzverhältnissen führt. Wie allerdings bereits die oben analysierte Interaktion zwischen Ruth und Lenny deutlich macht, liegt dem Handeln Ruths ein fundamentales Bemühen zugrunde, sich Dominanzansprüchen anderer Figuren zu verweigern, ein „Bestreben, Fremdbestimmungen abzuschütteln, Erwartungen adäquaten Rollenverhaltens zu frustrieren und sich dadurch von Herrschaft zu emanzipieren.“<sup>86</sup> Angesichts dessen haben jedoch diskursive Machtpositionen für Ruth nicht den Charakter des Selbstzweckhaften, ein Eindruck, dessen man sich für Max und Lenny phasenweise nicht erwehren kann, und das aufgrund von deren fehlender affektiv-reflektierter Distanz zum eigendynamischen Verlangen nach individueller Geltung und sozialer Anerkennung. Vor diesem Hintergrund wiederum wirken diese beiden allerdings wie Getriebene vom Mechanismus diskursiver Subjektpositionen, da sie sich in kein kritisches Verhältnis zu ihnen zu setzen wissen und ihre Selbststabilisierung vielmehr einzig von Subjektpositionen *als Dominanz versprechende Machtposi-*

---

<sup>83</sup> Und einzig solchermaßen lässt sich für *The Homecoming* von *Exposition* sprechen, das heißt nicht im Sinne des traditionellen Bühnenrealismus‘ und dessen expliziter und umfassender Vergabe relevanter Informationen zu Beginn eines Stückes, sondern im abgewandelten Sinne eines lebensweltlichen Alltagsrealismus‘ pinterscher Prägung und dessen impliziter und sukzessiver Offenbarung von Problemkonfigurationen, Figurenkonstellationen oder Interessenlagen. Vgl. hierzu auch John Russell Brown, „Mr. Pinter’s Shakespeare,“ *Critical Quarterly*, 5 (1963), 251-265, wo auf den dergestalt expositiven Charakter des gesamten Bühnengeschehens der Dramen Pinters verwiesen wird (vgl. 251).

<sup>84</sup> Über die bislang geleistete exemplarische Darlegung spezifischer Charakteristika von *The Homecoming* (wie des pinterschen Dramas insgesamt) hinaus soll auf diese Figurenkonstellation im Folgenden nicht eigens weiter eingegangen werden, und das in Anbetracht der Fragestellung meiner Arbeit nach den Potenzialen und Bedingtheiten menschlicher Lebensgestaltung, die sich zuvörderst anhand von Ruth beantworten lässt. Weitgehend unberücksichtigt bleiben im Übrigen auch Sam und Joey, da insbesondere diese beiden Figuren keinen wesentlichen Beitrag zu meiner Argumentation leisteten, sind sie doch nur peripher in die figuralen Aushandlungsprozesse integriert und primär von Interesse *in Relation* zu den Protagonisten des Stückes.

<sup>85</sup> Und hier neben der bereits beschriebenen permanenten Konfrontation mit dem Gegenüber vor dem Hintergrund eines (den Figuren gleichwohl nicht bewussten) psychisch-affektiven Verlangens nach identitätskonstituierender Bestätigung besonders eindrücklich die für Max beständig wenig wünschenswerte Ergebnisse zeitigende Eigendynamik seiner Erinnerungs- und Selbstinszenierungsanstrengungen, so beispielsweise die ambivalenten Betrachtungen zu MacGregor (vgl. 5-6) oder auch die wenig überzeugenden Begründungen für die verfehlt Karriere als Ausbilder (vgl. 7-8).

<sup>86</sup> Mengel, *Soziologische Rollentheorie*, 164-165.



tionen abhängig machen, ohne damit das weitergehende Interesse einer gehaltvollen Gestaltung des eigenen Daseins zu verbinden. Macht und der mit ihr potenziell verbundene gesellschaftliche Status sind so gleichsam nicht nur die formale Voraussetzung, sondern zugleich auch die inhaltliche Substanz der Identitätskonstituierung der beiden Männerfiguren, womit indes eine Abhängigkeitsstruktur beschrieben ist, die sie in keiner Weise bewusst zu gewahren scheinen. Das erreicht insbesondere Lenny in der Konfrontation mit Ruth aber nicht zum Vorteil und hat ganz im Gegenteil erheblichen Anteil an seiner interaktionalen Schwäche, welche ihn trotz seiner in der Konfrontation mit Teddy oder Max erkennbaren prinzipiellen Befähigung *to operate in things* charakterisiert, da es zu einem allgegenwärtigen und unaufgebbaren Zwang zur Kontrolle kommunikativer Prozesse<sup>87</sup> und zur (Selbst-)Bestätigung in Positionen der Dominanz über den jeweils gegenwärtigen Anderen führt. Ganz anders lässt sich dagegen die Situation für Ruth beschreiben: Ihr dienen „active subject position[s]“<sup>88</sup> einzig einer elementaren existenziellen Aufgabe, nämlich der Implementierung des Verlangens nach einem größeren Maß an Selbstbestimmung im Versuch der Formgebung des eigenen Lebens.

Bereits im ersten Auftritt der Neuankömmlinge aus den USA (25-35)<sup>89</sup> offenbart sich dieses Bestreben Ruths, und das innerhalb eines latent schwelenden Antagonismus‘ im Verhältnis der Ehepartner Teddy und Ruth, der dem Zuschauer kaum verborgen bleiben kann, der sich ihm in seiner ganzen Tragweite allerdings erst subtextuell als ein Vorgang der Aushandlung diskursiver Machtpositionen auf dem Hintergrund hochkonventioneller patriarchaler Rollenmuster erschließt. So bemüht sich Teddy fast zwanghaft darum, trotz aller Unsicherheiten, welche die Rückkehr in sein Elternhaus erkennbar in ihm wachruft,<sup>90</sup> einen traditionellen Führungsanspruch des Ehemannes gegenüber Ruth durchzusetzen: „Go to bed. I’ll show you the room. [...] You ... need some rest, you know” (31). Die dem vorausgegangene und nur auf textueller Ebene widersprüchliche Diskussion der beiden Figuren über Ruths (angebliche) Ermüdung ordnet

---

<sup>87</sup> Vgl. insbesondere zu letztgenanntem Charakteristikum des Verhaltens Lennys, das beispielhaft in seiner bereits skizzierten ersten Konfrontation mit Ruth (41-54) zum Ausdruck kommt, auch Mengel, „Das sozialpsychologische Konzept des *Self-Monitoring*,“ 144-147 (dort im Kontext übergreifender Überlegungen zum soziologischen Konzept des *Selbstüberwachers*). Allgemeine Überlegungen zu unterschiedlichen Funktionen von Macht und Dominanz für Frauen- und Männerfiguren im Drama Pinters werden auch angestellt in Cahn, *Gender and Power*, 132-133, und auch diese Studie geht von einer Instrumentalisierung von Autoritätsstrukturen zum Zwecke einer angestrebten umfassenden Persönlichkeitsentwicklung durch die weiblichen Figuren aus.

<sup>88</sup> Aragay, „Politics and Postmodernism,“ 286.

<sup>89</sup> Zu exemplarischen Analysen dieser Szene und zu einigen der folgenden Befunde, vgl. v.a. Quigley, *The Pinter Problem*, 189-191, 203-206 und 209-212 sowie (knapp) Mengel, *Soziologische Rollentheorie*, 161; Münder, *Die Problematik des Absurden Theaters*, 153-157 und Albert Wertheim, „The Modern British Homecoming Play,“ *Comparative Drama*, 19 (1985), 151-165, 155-156.

<sup>90</sup> Vgl. hierzu insbesondere seine wiederholten Hinweise darauf, die Nachtruhe im Haus in keinem Falle zu stören (vgl. 28, 29, 32), was dem Rezipienten in Kenntnis des Verhaltens der anderen Figuren in den ersten Szenen des Stückes nur zu verständlich erscheinen dürfte. Auch seine sich vermeintlich auf Ruth richtenden Versuche der Beschwichtigung wirken so eher der eigenen Unruhe geschuldet: „Look, it’s all right, really. I’m here. I mean ... I’m with you. There’s no need to be nervous. [...] They’re very warm people, really. Very warm. They’re my family. They’re not ogres” (32-33).

sich in eben diesen Kontext ein, indem sie Ruths zunehmende Negierung der ihr von Teddy zugedachten Rolle der untergeordneten und fügsamen Ehefrau zum Ausdruck bringt:

RUTH: I'm tired. (26)

TEDDY: [...] Tired? / RUTH: Just a little. (29)

TEDDY: [...] Are you tired? / RUTH: No. (31)

Die hier deutlich werdende Umkehr von konventionell zu erwartenden Dominanzverhältnissen, die sich in einem erweiterten Handlungsspielraum Ruths („I think I'll have a breath of air.“ [33]) sowie in einer analog gesteigerten Verunsicherung Teddys („But what am I going to do?“ [34]) manifestiert und die ihren sinnbildlichen Niederschlag in der finalen Übergabe des Schlüssels an Ruth findet, ist allerdings zunächst nur temporärer und situationsgebundener Art und bedarf zu ihrer Perpetuierung (ganz im Einklang mit den figuralen Interaktionsvorgängen in *The Homecoming*) weiterer Aushandlungsprozesse. Dass es sich dabei allerdings sehr wahrscheinlich um keine ganz neue Konstellation handelt und die in dieser Szene deutlich werdenden Gegensätze prinzipiellen und wohl schon länger andauernden Charakters sein dürften, verdeutlicht Teddys abschließende und eher unschlüssig-hilflose Geste, mit der er einer schwerwiegenden psychischen Belastung sichtbar Ausdruck verschafft: „TEDDY goes to the window, peers out after her, half turns from the window, stands, suddenly chews his knuckles“ (35).

Der weitere Verlauf des Bühnengeschehens bestätigt dann den in der Erstbegegnung mit Teddy und Ruth zunächst eher schemenhaft gewonnenen Rezeptionseindruck patriarchalisch überlagerter Machtstrukturen, emanzipatorisch ausgerichteter Gegenbewegungen und folglich dynamisch-instabiler Figurenverhältnisse innerhalb einer grundlegend belasteten Ehe. Das zeigt sich schon anhand der das Familienleben in den USA kennzeichnenden Rollenverteilungen, die von Teddy (interessengeleitet, aber im Hinblick auf die zugrunde liegenden Motivationen wohl allenfalls semibewusst) so beschrieben werden:

She's a great help to me over there. She's a wonderful wife and mother. She's a very popular woman. She's got lots of friends. It's a great life, at the University ... you know ... it's a very good life. We've got a lovely house ... we've got all ... we've got everything we want. It's a very stimulating environment.

*Pause.*

My department ... is highly successful. (80)

Was sich hier abzeichnet, sind traditionell-stereotype Rollenmuster patriarchaler Provenienz, in denen Ruth auf häusliche Aufgaben (*wife, mother*) sowie auf ornamental-repräsentative Funktionen im gesellschaftlichen Leben (*very popular woman, lots of friends*) reduziert einzig in Relation (*she's a great help to me*) zum im Berufsleben erfolgreichen Teddy (*at the University*) definiert scheint, der interessanterweise in seinem Kurzmonolog nur unter Bezug auf die private Sphäre Gemeinsamkeiten betont (*we*), hinsichtlich des zu Kreativität und Gestaltung anregenden intellektuellen

Umfeldes (*very stimulating environment*) jedoch auffällig diffus und uneindeutig bleibt (*it's*), um schließlich (ganz im Sinne der selbsttragenden Dynamik von Erinnerungs- wie auch Selbstinszenierungsprozessen) unbewusst-unwillentlich doch nicht umhinzukönnen, die Ausgrenzung Ruths aus eben diesem Umfeld einzugestehen (*my*). Wenig überraschend fallen dann jedoch die Bewertungen dieser Konstellation durch die beiden Figuren deutlich divergierend aus: Während Teddy in Übereinstimmung mit seinen Konzeptionen wissenschaftlich-rationaler Klarheit im Sinne des bereits zitierten *operate on things* beziehungsweise des *being able to see* und des *intellectual equilibrium* die fast „aseptische[] Sauberkeit“<sup>91</sup> des gemeinsamen Lebens betont („It's so clean there.“ [88]), verweist Ruth demgegenüber geradezu gegenteilig auf die gleichförmige Ödnis eines aus ihrer Sicht ereignisarmen und peinigenden Daseins („It's all rock. And sand. It stretches ... so far ... everywhere you look. And there's lots of insects there.“ [85]), dem sie wiederum das sie erfüllende Dasein als „model for the body“ (92) der Zeit vor Teddy gegenüberstellt: „Just before we went to America I went down there. [...] I stood in the drive ... the house was very light“ (93). Entscheidend für Ruth ist nun allerdings, dass Teddy die geschilderte Rollenverteilung in unveränderter Weise in die Zukunft projiziert: „You can help me with my lectures when we get back. I'd love that. I'd be so grateful for it, really“ (89). Da Ruth folglich wohl kaum auf prinzipielle Korrekturen des (patriarchalisch strukturierten) Ehelebens in den USA wird hoffen können und zudem erkennbar wurde, dass die beschriebene Konstellation für sie höchst unbefriedigend scheint, bleibt ihr (sofern sie ein in *ihrem* Sinne schönes Leben führen möchte) nur die grundlegende Veränderung der existenziellen Rahmenbedingungen. Die *notwendige* Bedingung für gestalterische Veränderungen, nämlich die Unzufriedenheit mit dem Bestehenden, ist demgemäß aber Teil von Ruths innerer Verfasstheit und psychisch-affektiver Bedürfnisstruktur. Auf dem Wege zu größeren Handlungsmöglichkeiten als der *hinreichenden* Bedingung für eine individuell affirmierbare Formgebung des Daseins unter Berücksichtigung eigener Bedürfnisse hat sie sich zudem zumindest in der Interaktion mit Teddy als durchaus durchsetzungsfähig gezeigt; beweisen muss sie sich nun jedoch noch weiter auf dem sehr viel gefährlicheren Territorium der „ogres“ (33) Max und Lenny.

Bevor hierauf indes weiter eingegangen werden kann, soll sich an dieser Stelle ein kurzer Exkurs zur Figur Teddys einfügen. Denn in Anbetracht von dessen interaktionalem Unvermögen, das sich in den bisherigen Betrachtungen abgezeichnet hat, bedürfen zwei eng miteinander verbundene Aspekte der kurzen Erläuterung, von denen insbesondere der Zweite durch die versuchsweise Demonstration eines alternativen und durch seine Einseitigkeit gleichwohl zu relativierenden Modells der Identitätskonstituierung Relevanz für meine vorliegenden Überlegungen

---

<sup>91</sup> Münder, *Die Problematik des Absurden Theaters*, 171. Zu Teddys so patriarchalischer wie egozentrischer Haltung gegenüber Ruth (die dort nicht zuletzt anhand der oben zitierten Dialogpassage des Dramas kurz betrachtet wird), vgl. auch Sakellaridou, *Pinter's Female Portraits*, 116-117. Zu den unterschiedlichen Bewertungen des gemeinsamen Lebens durch Ruth und Teddy sowie zu Ruths Distanzierung von traditionellen weiblichen Rollenmustern, vgl. auch Mengel, *Soziologische Rollentheorie*, 165-166.

erhält. In einem ersten Schritt ist danach zu fragen, weshalb sich Teddy für die Rückkehr in sein Elternhaus entschieden hat, die dem Zuschauer, und sei sie auch noch so vorübergehend, durchaus kontraintuitiv erscheinen dürfte, muss er doch davon ausgehen, dass Teddy (wie sich nicht zuletzt anhand der oben angesprochenen Unsicherheiten bei seiner nächtlichen Heimkehr eröffnet) die Verhältnisse im Londoner Haushalt aus vergangenen Erfahrungen nicht ganz unbekannt sein sollten. Führt man sich allerdings das spannungsgeladene Verhältnis der beiden Ehepartner vor Augen, dem Teddy aufgrund seiner Kommunikationsdefizite kaum gewachsen scheint, dann ließe sich diese Rückkehr im Kontext der Italienreise der beiden deuten, die dann den (sicherlich nur begrenzt reflektierten) Versuch darstellte, in Ruth einen Prozess der Bewusstwerdung in Gang zu setzen hinsichtlich der (vermeintlichen) Vorzüge eines materiell abgesicherten Lebens mit Teddy („You liked Venice, didn’t you? [...] I took you there.“ [89]), und das nicht zuletzt im abschließenden Kontrast mit den Eindrücken eines (aus Teddys Sicht) wenig erstrebenswerten sozialen Umfeldes, Eindrücke, die Ruth in dieser Nachhaltigkeit wohl kaum besser wird gewinnen können als in der Konfrontation mit Teddys männlichen Verwandten. Da er Ruth solchermaßen jedoch erneut im Status eines von seiner Patronage abhängigen Objektes zu definieren trachtet, wirkt es fast so, als erschiene die *Art* des sie erwartenden sozialen Umfeldes für Ruth durch das erreichte Ausmaß an Leidensdruck nunmehr zweitrangig, solange es ihr nur die Perspektive größerer Freiräume in der Lebensgestaltung zu bieten vermöchte, auf die sie indes aufgrund ihrer nachweislichen Durchsetzungsfähigkeit vor allem gegenüber Lenny mit Fug und Recht hoffen kann. Und da Teddy seinerseits zur Einsicht kommen muss, dass sein Ansinnen gescheitert sein dürfte, es demnach wohl kaum eine Perspektive der Reintegration Ruths in das bisherige Leben unter den von ihm vorgegebenen Bedingungen geben wird, und da sich zusätzlich die kommunikative Dynamik seiner Verwandten nun auch noch verstärkt gegen ihn selbst zu richten beginnt,<sup>92</sup> bleibt ihm schließlich nur noch die Abkehr in eine vertraute Welt beruflicher Überschaubarkeit und Erfüllung.

Hier nun schließt sich der zweite näher zu betrachtende Gesichtspunkt an, nämlich die Frage danach, weshalb die (mehrfache) Unterlegenheit Teddys in der Interaktion (anders als für die übrigen Figuren) nicht zu grundlegenden Störungen und Beeinträchtigungen in dessen Selbstverhältnis führt. Das wiederum (so meine These) liegt in einer ausgeprägten Stabilität seines Identitätskonzeptes begründet, das auf der intellektuellen Dimension und einer entsprechenden (und vor allem durch die Londoner Familie unangreifbaren) beruflichen Position („Doctor of Philosophy“ [79]) aufruht und für das vor diesem Hintergrund die soziale Position des Ehemannes von sekundärer Bedeutung zu sein scheint, und dies überhaupt nur unter der Prämisse, dass sie

---

<sup>92</sup> Vgl. hier besonders ausgeprägt die Auseinandersetzungen mit Lenny (82-84 und 102-106) oder auch die zunehmende Ausgrenzung Teddys in der Konfrontation mit den männlichen Familienmitgliedern bei deren Versuch der Vereinnahmung Ruths (93-101). Zu einem Versuch der Begründung von Teddys Rückkehr nach vielen Jahren, vgl. auch Dukore, *Harold Pinter*, 77. Vgl. hierzu auch Quigley, *The Pinter Problem*, 189 und 202-203.

mit der (patriarchalen) Subjektposition des (unhinterfragten) Familienoberhauptes verbunden ist. Anders formuliert, kompensiert Teddy seine soziale Inkompetenz (im Sinne des *operate in things*) durch den Erfolg in der akademischen Sphäre, die ihm eine Distanz (im Sinne des *operate on things*) zum persönlichen Umfeld und der dort angelegten konfrontativen Auseinandersetzung mit dem Mitmenschen ermöglicht. Angesichts einer derartigen psychischen Konstitution muss die zunehmend schwierige Beziehung zu Ruth für Teddy jedoch ein ernstzunehmendes Problem darstellen, weshalb seine auf den ersten Blick überraschend bereitwillige Aufgabe dieser Beziehung bei genauerer Betrachtung aber letztlich nur folgerichtig erscheint: „It is less that he relinquishes his wife than that he saves himself.“<sup>93</sup> Offensichtlich sollte dabei indes sein, dass einem solchermaßen konzipierten Lebensentwurf durchaus (zumindest vorübergehend) Erfolg beschieden sein könnte, dass ihm allerdings das drohende Scheitern beständig eingeschrieben ist, und das nicht nur durch die Unausweichlichkeit der täglichen Interaktion mit Anderen, sondern insbesondere durch die in ihm angelegte reduktive Eindimensionalität, aufgrund derer die potenziell jederzeit mögliche Gefährdung des einzigen identitätsrelevanten Fundamentes (ähnlich wie für Salieri in Peter Shaffers *Amadeus*<sup>94</sup> und im Gegensatz zu einer integrierten und vielschichtigen Persönlichkeit) gleichzusetzen ist mit dem Misslingen des gesamten Lebensentwurfes. Um eine Alternative zu den interaktionalen Aushandlungsprozessen der Figuren in *The Homecoming* bemüht sich das Stück demgemäß – eine Alternative, die angesichts der ihr eingeschriebenen Tendenzen zur sozialen Exklusion und zur eindimensionalen Reduktion jedoch letztlich defizitär und prekär erscheinen muss. Und das wiederum lenkt den Blick schließlich zurück auf die Prozesse der Aushandlung figuraler Identitäten innerhalb des dialogischen Geschehens in *The Homecoming*.

Und es sind nun genau diese Aushandlungsprozesse, in denen es Ruth (anders als Teddy) mit großem Geschick versteht, sich im Bemühen um größere Spielräume des Handelns und der Gestaltung gegen die anderen Figuren durchzusetzen. Das wurde bereits bei der Analyse der Interaktion mit Teddy wie auch in ihrer ersten Begegnung mit Lenny deutlich. Und es zeigt sich auch im weiteren Verlauf des zweiten Aktes,<sup>95</sup> in welchem sich Ruth zunächst um die vorsichtige Sondierung der sich ihr bietenden Entfaltungsmöglichkeiten bemüht, indem sie sukzessive ein

---

<sup>93</sup> Bert Cardullo, „Pinter’s *The Homecoming*,“ *The Explicator*, 46,4 (1988), 46-48, 47. Für Überlegungen zu Teddys innerer Verfasstheit, vgl. auch Silverstein, *The Language of Cultural Power*, 97-100 sowie Wertheim, „The Modern British Homecoming Play,“ 157. Zu Teddys „Rückzug in seine intellektuelle Innerlichkeit“ (175), vgl. auch Münder, *Die Problematik des Absurden Theaters*, 174-176. Vgl. auch Mengel, *Soziologische Rollentheorie*, wo die Rede ist von Teddys „Überbetonung seiner Wissenschaftlerrolle“ (168).

<sup>94</sup> Vgl. hierzu Peter Shaffer, *Amadeus* (Harmondsworth et al., 1981).

<sup>95</sup> Da die Passagen der Konfrontation Ruths mit den Londoner Figuren sowie ihr sich dort offenbarendes Verhandlungsgescheh hinlänglich analysiert wurden, soll hier auf eine Detailanalyse dieser Interaktionsprozesse verzichtet werden, die in größeren Teilen eine Wiederholung von Altbekanntem bedeutete, um statt dessen die für meine Argumentation elementaren Gesichtspunkte in fokussierter Weise herausarbeiten zu können. Verwiesen sei dazu und zu einigen der folgenden Überlegungen erneut auf die bis heute einschlägigen Untersuchungen Quigley, *The Pinter Problem* (vgl. 216-225) sowie Mengel, *Soziologische Rollentheorie* (vgl. 166-167 und 170-174).

körperlich-erotisches Potenzial zur Geltung zu bringen sucht und so die (im Stück gleichwohl stereotyp überzeichneten) Schwächen der Männerfiguren für ihre Zwecke zu instrumentalisieren weiß:

LENNY *kisses* RUTH. *They stand, kissing.*

JOEY: Christ, she's wide open. [...] She's a tart. [...] Old Lenny's got a tart in here.

JOEY *goes to them. He takes* RUTH's arm. *He smiles at* LENNY. *He sits with* RUTH *on the sofa, embraces and kisses her.* [...]

Just up my street. [...] It's better than a rubdown, this. (95)

Vor dem Hintergrund eines dergestalt hervorgerufenen Erwartungshorizontes geht Ruth dann daran, das gewonnene Territorium auf seine Tragfähigkeit hin zu überprüfen:

RUTH *suddenly pushes* JOEY *away.* [...]

RUTH: I'd like something to eat. (*to* LENNY) I'd like a drink. Did you get any drink? [...] Put the record off. [...] What's this glass? I can't drink out of this. Haven't you got a tumbler? [...] Well, put it in a tumbler.

[...]

RUTH *walks round the room.* (97-99)<sup>96</sup>

Was sich in diesen Passagen offenbart, ist die (vorerst situationsgebundene und vorläufige) Überlegenheit Ruths über die anderen Figuren, die sich in einem so dominanten wie autoritären Auftreten manifestiert und die sich sicherlich in Teilen auf ihre interaktionale Kompetenz in einer existenziellen Entscheidungssituation zurückführen lässt. Ineins damit zeichnet sich allerdings schon hier ab, was für meine weitere Argumentation von entscheidender Bedeutung sein wird, nämlich die Übermacht patriarchaler Diskursstrukturen, denen Ruth nicht zu entkommen vermag, werden die figuralen Aushandlungsprozesse doch letztlich einzig innerhalb dieser differenziellen Ordnungsstrukturen geführt und fundiert ihre starke Position im Verhältnis zu den Männerfiguren doch mindestens ebenso in einem traditionell-dichotomischen Frauenbild und einer damit verbundenen Konzeption, in welcher die Frau als Objekt sexueller Begierde erscheint.

Beides aber, das heißt sowohl Ruths Dominanz als auch ihre Unterworfenheit unter patriarchale Diskursmuster, manifestiert sich im hochgradig symbolhaft aufgeladenen Schlusstableau des Stückes:

*The three men stand. RUTH sits relaxed on her chair. [...] JOEY [...] kneels at her chair.*  
(136)

*He [MAX; M.R.] begins to groan, clutches his stick, falls on to his knees by the side of her chair.*  
*[...] He looks at her, still kneeling.* (138)

---

<sup>96</sup> Vgl. hierzu auch Cahn, *Gender and Power*: „She has proven herself by demonstrating her skill at manipulating men sexually“ (68). Vgl. hierzu insgesamt *ibid.*, 67-68.

Offensichtlich ist hier zunächst die Unterlegenheit der männlichen Figuren, die wohl einzig durch Lenny zu korrigieren wäre, der in seiner beobachtenden Haltung am Rande des Geschehens („LENNY *stands, watching*.“ [138]) die beständige Gefährdung der neu entstandenen Machtverhältnisse und somit die mutmaßliche Perpetuierung konfliktiver Aushandlungsprozesse repräsentiert und der sich allerdings bislang in der Auseinandersetzung mit Ruth als wenig durchsetzungsfähig erwiesen hat. Interessanter und sehr viel weniger offensichtlich ist jedoch die Frage danach, welche Funktion Ruth am Ende von *The Homecoming* übernimmt, und dies ist zweifelsohne die dominante Subjektposition innerhalb der traditionell-patriarchalen Ordnung, nämlich

the subject position Lacan terms the ‚symbolic father‘ – a position which we must distinguish from the actual, biological father. As a subject position, the ‚symbolic father‘ is an ideological representation, an ‚identity‘ articulated through the cultural codes and master tropes of patriarchy, the privileged signifying position in which patriarchal ideology locates what Roland Barthes terms ‚the hallucinatory attributes of the Father: power, fascination, instituting authority, terror, the power to castrate.‘ It is this subject position of the ‚symbolic father‘ that Ruth’s victory over the family allows her to occupy.<sup>97</sup>

Dadurch aber, dass Ruth schließlich eine Position innehat, die mit Attributen der Autorität der patriarchalen Ordnung versehen ist, erscheint sie schon an dieser Stelle gleichermaßen als Ermächtigte durch wie auch als Unterworfenen unter die diskursiv-differenziellen Strukturen und Machthierarchien dieser Ordnung. Und das wird noch um einiges deutlicher, wenn man (wie bereits angedeutet) das berufliche Rollenkonstrukt betrachtet, durch dessen Aktivierung (im Sinne einer Erwartungshaltung) Ruth überhaupt erst in eine derart machtvollen Stellung gegenüber den anderen Figuren gelangen konnte, und hier ist die Rede von der Rolle der Prostituierten. Unabhängig von der vielfach vereinfacht geführten Diskussion darüber, ob Ruth nun zur Prostituierten werde oder nicht,<sup>98</sup> wird hier einerseits exemplarisch erkennbar, dass die soziologische Kon-

---

<sup>97</sup> Silverstein, *The Language of Cultural Power*, 77.

<sup>98</sup> Vgl. hierzu beispielsweise simplifizierend Cahn, *Gender and Power*, 72-73, wo ohne jede argumentative Herleitung von Ruths zukünftiger Rolle als unter anderem Prostituierte ausgegangen wird, und das in wohl schlicht unkritischer Übernahme der im Stück formulierten Forderungen der männlichen Figuren („You’d just pop up to the flat a couple of hours a night, that’s all. [...] And you make enough money to keep you going here.“ [127-128]) sowie des vermeintlichen Einverständnisses Ruths („Yes, it sounds a very attractive idea.“ [133]), das sicherlich unter dem Vorbehalt neuerlicher Aushandlungen zu verstehen ist, wie sie nicht zuletzt Max („Do you want to shake on it now, or do you want to leave it till later?“ [ibid.]) im Subtext zu verstehen gibt: „Oh, we’ll leave it till later“ (ibid.). Vgl. demgegenüber Mengel, *Soziologische Rollentheorie*, wo sich der berechtigte Hinweis darauf findet, dass „das von ihr existierende Fremdbild [...] nicht mit ihrem Selbstbild übereinstimmt“ (171) und wo erkennbar wird, dass die beschriebene Schlussfolgerung erst der bedachten Begründung bedarf, indem es heißt, „daß Ruth aufgrund der Verhaltenserwartungen, die sie geweckt hat, sozusagen als ‚Vorschuß‘ auf das von ihr scheinbar Versprochene einen Handlungsspielraum zu gewinnen vermag, den sie zu ihren Gunsten zu nutzen weiß“ (ibid.), und das bei gleichzeitigem Verweis darauf, dass sie sich vermutlich „nicht sämtlicher Rollenverpflichtungen zu entledigen [vermag]“ (173), der Erhalt gewisser Freiräume und einer starken Position im Familienverbund also letztlich Gegenleistungen unausweichlich machen dürfte. Vgl. ähnlich auch Dukore, *Harold Pinter*, 84.

zipierung der Rolle der Prostituierten als sozialer Position offenkundig zu kurz greift, verbindet sich mit ihr doch im Einklang mit dem Konzept der *diskursiven Subjektposition* letztlich ein eher diffuses Konglomerat an Machtoptionen, das Ruth gegenüber den Männerfiguren ausspielt und das gleichwohl nicht zwingend in der Rolle der Prostituierten angelegt ist. Andererseits handelt es sich dabei jedoch erneut um eine diskursive Subjektposition *patriarchaler Prägung*, und auch hier zeigt sich folglich (mag diese Position auch noch so machtvoll *in Relation* zu den anderen Figuren sein) die Unausweichlichkeit der diskursiven Vorgaben einer fortwirkenden traditionellen kulturellen Ordnung, die sich für Ruth (und das ganz im Einklang mit Einsichten postmoderner Theorieansätze) letztlich nicht transzendieren lassen:

Ruth may seek to transform prostitution from a form of exploitation into an instrument of empowerment, but she can only achieve such empowerment by acquiescing to her commodification.<sup>99</sup>

Das Fortwirken patriarchaler Normvorstellungen offenbart sich aber auch anhand weiterer und Ruth konfrontierender Rollenerwartungen, nämlich jener der Hausfrau sowie jener der Mutterfigur. Für die erstgenannte Erwartung stehen dabei Max („I’ve got the feeling you’re a first-rate cook.“ [71]) und dessen Interesse an einer Befreiung von häuslichen Aufgaben („Who do you think I am, your mother? [...] Go and find yourself a mother.“ [20]); letztgenannte Position wird durch Joey an sie herangetragen („He *kneels at her chair*. [...] He *puts his head in her lap*.“ [136]), dessen trotz aller Gewaltbereitschaft („I’ll kill the next man who says he gets the gravy.“ [113]) kindlich anmutende Verklärung Ruths plausibel als ein in jungen Jahren entstandenes psychisches Defizit einer nunmehr unausgereiften Persönlichkeit gedeutet werden kann, und das ausgelöst durch den frühen Tod Jessies und in seinen Augen zu kompensieren durch Ruth. Indem derartige Normvorstellungen nun jedoch tief in die psychisch-affektiven Verfasstheiten der (männlichen) Figuren und damit auch tief in das Interaktionsgeschehen eingreifen, sieht sich Ruth von Neuem (patriarchalen) Subjektpositionen gegenüber, die im Übrigen nicht nur von der Unterworfenheit des *subiectum* unter diskursive Präformierungen zeugen, sondern zudem (und erneut) vom drohenden Joch des jeweils Anderen in der sozialen Interaktion, dessen sich Ruth (bislang erfolgreich) zu erwehren hat.<sup>100</sup>

---

Vgl. demgegenüber wiederum völlig unverständlich Prentice, *The Pinter Ethic*, wo es gegenteilig heißt: „Ruth will neither remain nor agree to their proposal“ (128). Zur Frage, inwiefern sich Ruth in der Interaktion durchgesetzt habe, vgl. ähnlich vereinfachend auch Wertheim, „The Modern British Homecoming Play,“ 156-157 sowie Cahn, *Gender and Power*, wo Ruth als „the ultimate figure of authority“ (72) betrachtet wird, was indes angesichts der eben referierten Gedanken dieser Studie eher befremdlich wirkt.

<sup>99</sup> Silverstein, *The Language of Cultural Power*, 79-80.

<sup>100</sup> Vgl. hier nicht zuletzt ihre reservierte Reaktion auf Max‘ zitierten Versuch, ihr die Sphäre der Küche anzutragen: „I’m not bad“ (72). Im Kontext der obigen Überlegungen ließe sich allerdings auch argumentieren, dass die von Joey an Ruth gestellte (patriarchale) Erwartungshaltung der Mutterfigur an dieser Stelle auch zur Ermächtigung beziehungsweise Stärkung Ruths in der Auseinandersetzung mit den anderen Männerfiguren führen könnte, da Joeys Loyalität (wie sich in den letzten Passagen des Stückes andeutet) nun zumindest überwiegend ihr zu gehören scheint. Dass (wie eben unterstellt) der Tod Jessies vermut-



Will man angesichts der vorausgegangenen Überlegungen nun die für meine Analyse entscheidende Frage danach beantworten, inwiefern Ruth ein auch nur annähernd selbstbestimmter Entwurf des eigenen zukünftigen Lebens möglich sei, dann muss man für eine abwägende Analyse folgerichtig verschiedene Dimensionen in die Überlegungen einbeziehen. Auszugehen ist dabei sicherlich zunächst von der Frage nach Ruths Bedürfniskonstellation und den daraus resultierenden Zielvorstellungen und Prioritäten, und hier steht die beschriebene Loslösung von der untergeordneten Frauenrolle der Ehefrau und Mutter im Vordergrund, Subjektpositionen also, die innerhalb des patriarchalen Denkens wohl kaum mit Macht und Autorität verbunden werden und die sich traditionell vielmehr einzig über fürsorgende Aufgaben für Andere definieren. Indem Ruth sich nun aber von derartigen Rollenerwartungen distanziert und sich geradezu gegenteilig darum bemüht, Sorge *für sich selbst* und für *ihr* Dasein zu übernehmen, kommt sie wiederum dem Auftrag nach, der jedem einzelnen Menschen aufgegeben ist, nämlich dem Auftrag, das eigene Leben im Rahmen der je gegebenen Möglichkeiten als ein schönes Leben zu gestalten. Vor diesem Hintergrund erscheint jedoch die (potenzielle und wohl unvermeidbare) Instrumentalisierung ihres Körpers keineswegs mehr als das häufig postulierte *homecoming* Ruths zu gleichsam essenzialistisch konzipierten „Verhaltensweisen und Charaktereigenschaften“<sup>101</sup>, sondern vielmehr als ein Verfahren, sich auf dem Weg zu einem affirmierbaren Leben gewisse Freiräume zu verschaffen.<sup>102</sup> Damit erübrigen sich allerdings auch die vielfach anzutreffenden moralischen Abwertungen des Tuns Ruths, welche die solchermaßen beschreibbare *Funktion* dieser Instrumentalisierung für Ruth übersehen und stattdessen (bewusst oder unbewusst) ihren bishe-

---

lich schon länger zurückliegt, lässt sich insbesondere aus den Aussagen Max' erschließen, so beispielsweise 66 und 72-73. Zu weitergehenden Deutungen der Figur Jessies sowie der mit dieser eng verbundenen psychischen Konstitution nicht zuletzt Joeys, vgl. Silverstein, *The Language of Cultural Power*, v.a. 80-91. Zu Ruths Zurückweisung traditioneller weiblicher Rollenbilder, vgl. auch Prentice, *The Pinter Ethic*, 132.

<sup>101</sup> Münder, *Die Problematik des Absurden Theaters*, 165. Vgl. hier besonders unverständlich und geradezu abwegig Hugh Nelson, „*The Homecoming*: Kith and Kin,“ in: John Russell Brown (Hg.), *Modern British Dramatists: A Collection of Critical Essays* (Englewood Cliffs, 1968), 145-163: „She finds herself – as mother, whore, manageress, cook, housekeeper, and brood mare“ (148). Vgl. ähnlich fragwürdig auch Sakellariadou, *Pinter's Female Portraits*, wo die Rede ist von „her free admission of whoredom as an essential part of her nature“ (109). Zum Bemühen um abwägende, aber gleichwohl dennoch vereinfachte Betrachtungen einer vermeintlichen Heimkehr Ruths, vgl. u.a. Mengel, *Soziologische Rollentheorie*, 174 sowie Dukore, *Harold Pinter*, 75. Vgl. an dieser Stelle einmal überzeugend Prentice, *The Pinter Ethic*: „Is it as commonplace as it is unenlightening to label Ruth a wife-mother-whore as it is to ask whose homecoming this is, Teddy's or Ruth's“ (138).

<sup>102</sup> Vgl. hierzu (wenngleich mit etwas anderem Fokus) unter Bezug auf die verschiedenen Tätigkeiten der Bühnenfiguren auch Quigley, *The Pinter Problem*. „The value of these activities to the individual characters lies not so much in the intrinsic worth of the activities but in the confidence they derive from an achieved or assumed competence in a public sphere“ (215). Zur Notwendigkeit der kontextuell eingebundenen Deutung von Ruths Vorgehen, vgl. auch Prentice, *The Pinter Ethic*, 133-137. Das für Ruth entstandene und von ihr zu lösende Problem lässt sich (bei aller Vorsicht gegenüber essenzialistischen Vorstellungen wie gegenüber vereinfachten Konzeptionen von *Autonomie* und *Heteronomie*) auch so beschreiben: „Selbstaspekte, die als autonom begriffen werden, können [...] innerhalb eines inkonsistenten Selbstkonzeptes mit als selbstfremd empfundenen Elementen in Konflikt geraten“ (Lorenz, *Formen selbstdarstellerischer Performance*, 20).

rigen Zustand passiver Abhängigkeit fortzuschreiben suchen, womit sie letztlich der Missachtung ihres Anspruchs auf Selbstgestaltung gleichkommen, und das unter dem Deckmantel patriarchaler und moralisch verbrämter Normierungen.<sup>103</sup>

Für die Beantwortung der eben formulierten Leitfrage sind überdies die diskutierten Dimensionen der figuralen Interaktion sowie der kulturellen Ordnung von Bedeutung, und hier zeigt sich, dass sich Ruth zwar (vorläufig) gegen die Männerfiguren zu behaupten vermochte, dass der Erhalt ihrer machtvollen Stellung aber Zugeständnisse in Form einer wie auch immer gearteten Prostitution unumgänglich machen dürfte,<sup>104</sup> und das ganz im Einklang mit der Funktionsweise der Aushandlungsprozesse in *The Homecoming*, in denen die Bedürfnisse des jeweils Anderen ein ständiges Gegengewicht zur umfassenden Implementierung eigener Vorstellungen darstellen. Da Ruths Dominanz überdies die Übernahme und Akzeptanz einer kulturell männlich konnotierten diskursiven Subjektposition innerhalb des patriarchalisch strukturierten Sozialgebildes impliziert, nämlich die des *symbolic father* und die damit traditionell verbundene Stellung des Familienoberhauptes, vermag sie letztlich (wie festgestellt) die patriarchale Ordnung nicht zu transzendieren, sondern diese wird von Ruth im Gegenteil in wesentlichen Grundstrukturen, Werthaltungen und Machthierarchien noch bestätigt:

Her empowerment disrupts the patriarchal ideology that equates the ‚masculine‘ and the phallus, while, at the same time, her own mimicry and appropriation of the Father’s ‚hallucinatory attributes‘ secure the status of the phallus as the master signifier of cultural power. [...] As the ‚vehicle‘ of phallic power, Ruth can utilize that power

---

<sup>103</sup> Vgl. hierzu auch Cahn, *Gender and Power*, wo die Rede ist vom Verzicht auf „the constraints of conventional morality“ (74) in *The Homecoming*. Zum Verhältnis von gesellschaftlicher Moral und individueller Abweichung im Werk sowie zur Notwendigkeit der Berücksichtigung von Ruths Perspektive, vgl. auch Mengel, *Soziologische Rollentheorie*, 166 und 175-176. Für negative beziehungsweise moralisch überlagerte Bewertungen des Vorgehens Ruths (oder damit zusammenhängend auch des gesamten Stückes), vgl. beispielsweise Nelson, „Kith and Kin“, 148; Trussler, *The Plays of Harold Pinter*, 134 sowie tendenziell auch Münder, *Die Problematik des Absurden Theaters*, 182. Vgl. demgegenüber andeutungsweise kritisch Prentice, *The Pinter Ethic*, 127-129.

<sup>104</sup> Vgl. hierzu die vorausgegangenen Anmerkungen und nicht zuletzt den dortigen Verweis auf die Überlegungen in Mengel, *Soziologische Rollentheorie*, 171 und 173. Deutlich zu weit gehen an dieser Stelle jedoch die folgenden und wenig nachvollziehbaren Aussagen in Müller-Zannoth, *Der Dialog in Harold Pinters Dramen*: „Ruths Sieg ist jedoch ein zweifelhafter, denn sie erringt ihn nur innerhalb ihrer Unterordnung unter den Willen der Männer“ (151). Dem wiederum stünde entgegen, dass das Stück die Frauenfigur Ruth prinzipiell „so autonom angelegt hat, daß sich ihr Wille allein durchzusetzen scheint“ (ibid.). Dass es wenig sinnvoll ist, für diese Figur von *Autonomie* zu sprechen, sollten meine gegenwärtigen Ausführungen hinreichend deutlich machen. Zur aus der oben konstatierten Konstellation sehr wahrscheinlich resultierenden andauernden Konfliktstruktur im zukünftigen Londoner Zusammenleben sowie zum für Ruth ambivalenten Ende des Stückes, vgl. abwägend auch Quigley, *The Pinter Problem*, 224-225. Ein im Text explizit vorhandener Hinweis darauf, dass Ruths Stellung bei aller Durchsetzungskraft nicht derart unangreifbar sein könnte, wie es der erste Eindruck möglicherweise nahelegt, ist in ihrer folgenden Forderung nach schriftlicher Fixierung des Vereinbarung sowie der damit verbundenen Notwendigkeit der Berücksichtigung unterschiedlicher Interessen angelegt: „I would naturally want to draw up an inventory of everything I would need, which would require your signatures in the presence of witnesses. [...] All aspects of the agreement and conditions of employment would have to be clarified to our mutual satisfaction before we finalized the contract“ (130; meine Hervorhebung).

to undermine the structure of the patriarchal family; as the ‚effect‘ of phallic power [...], Ruth reifies the phallus through ‚her‘ empowerment.<sup>105</sup>

Mit der Rollenzuschreibung des Familienoberhauptes (als Subjektposition) wird folglich aber ebenso wie mit jener der Prostituierten das Beharrungsvermögen der (präexistenten) kulturellen Ordnung deutlich, das dem (existenziellen) menschlichen Streben nach einem selbstgestalteten Lebensentwurf enge Grenzen setzt. Für Ruth wiederum bedeutet dies, dass sie zwar *im Vergleich zu ihrer Vergangenheit mit Teddy* sicherlich ein gewisses Maß an Selbstbestimmung (verstanden als teilweise Übereinstimmung mit elementaren inneren Bedürfnissen) zu erlangen vermag, dass ihr das aber einzig *unter den Bedingungen der patriarchalen Ordnung* gelingen kann, in deren Strukturen sie unweigerlich verhaftet bleibt.<sup>106</sup> Und da eben diese Strukturen durch ihren Niederschlag in der interaktionalen Dynamik und in den sich dort manifestierenden (stereotypen) männlichen Werthaltungen nicht zuletzt erhebliche und von Ruth in Form von körperlichen Gegenleistungen zu (er-)tragende persönliche Belastungen<sup>107</sup> mit sich bringen dürften, bedeuten figurale Interaktion und diskursive Ordnung für sie schließlich sowohl Segen als auch Fluch – eine so kritisch-skeptische wie glaubwürdig-wahrscheinliche und dergestalt realistische Bestandsaufnahme menschlicher Handlungsmöglichkeiten, mit der sich *The Homecoming* im Sinne eines Zusammenspiels von Ermöglichung und Begrenzung zugleich (wie nun abschließend noch näher auszuführen ist) innerhalb des Handlungs- und Selbstgestaltungsmodells des *New English Drama* verortet.

---

<sup>105</sup> Silverstein, *The Language of Cultural Power*, 106-107.

<sup>106</sup> Vgl. hier (wenngleich mit anderem Fokus) auch Prentice, *The Pinter Ethic*, wo die Rede ist von Ruths „highly qualified freedom“ (148) am Ende des Stückes. Vgl. hierzu auch Aragay, „Politics and Postmodernism“, wo die Frage danach, „whether there is a space for the subject outside the dominant order“ (285) für Ruth verneint wird: „She *both* subversively demonstrates the constructedness of the dominant sexual and gender relations and of the language which inscribes those relations *and* she is bounded by the patriarchal symbolic order, thus remaining [...] ‚inside‘ rather than ‚outside‘“ (288). Eine wie auch immer geartete und angesichts der im Stück erkennbaren Beharrungskraft diskursiver Strukturen sicherlich wenig glaubwürdige Alternative zu patriarchalen Ordnungsmustern unternimmt *The Homecoming* demgemäß nicht, und das im Unterschied zu George Bernard Shaws *Mrs Warren’s Profession*, wo gegen Ende der individuelle (weibliche) Widerstand gegen die patriarchale Ordnung zelebriert wird, allerdings unter Verken- nung der fortdauernd prägenden Wirkung kultureller Differenzmuster, denen Vivie Warren unterworfen bleibt, indem sie die traditionell männlich konnotierten Prinzipien von Rationalität und Leistung zutiefst verinnerlicht hat und indem ihr vermeintlich selbstbestimmter Lebensentwurf nur unter weitgehender (Selbst-)Ausgrenzung aus dem gesellschaftlichen Leben sowie unter Marginalisierung emotionaler Bedürf- nisse möglich scheint. Zu verbergen versucht das Stück somit, dass Widerstand einen Prozess darstellt „by which oppositional forces emerge from within established power structures and begin to redefine or re-employ their mechanisms“ (Tobias Döring, *Postcolonial Literatures in English* [Stuttgart, 2008], 25), einen Prozess, der allerdings alle Beteiligten dazu verurteilt „[to] work[] within a shared conceptual order“ (Ania Loomba, *Colonialism/Postcolonialism* [London, New York, 1998], 39). Zu den vorausgegangenen Überle- gungen zu *Mrs Warren’s Profession*, vgl. auch Kapitel 5 meiner Arbeit.

<sup>107</sup> Und von *Belastungen* ist in diesem Kontext sicherlich zu sprechen, denn trotz eines sich im Stück ab- zeichnenden affirmativen und potenziell libidinösen Verhältnisses Ruths zu ihrer Körperlichkeit, wie dies exemplarisch in ihren Erinnerungen an die vergangene Tätigkeit als „model for the body“ (92) deutlich wird, ist letztlich zweifelsohne davon auszugehen, dass eine wie auch immer geartete Prostitution nicht unbedingt Ruths Selbstverständnis entspricht und einzig Mittel zum Zweck größerer Gestaltungsspiel- räume darstellt.



Das **Ziel der vorausgegangenen Ausführungen** war es, eine Art integrativen und postmoderne Theorieansätze differenziert aufnehmenden Analyserahmen für das Drama Pinters zu entwerfen, um diesen dann unter Fokussierung auf meine grundlegenden Fragestellungen nach den (Selbst-)Gestaltungsmöglichkeiten des Menschen in unserer heutigen Zeit sowie nach deren Konzipierung im britischen Drama der Nachkriegszeit anhand von *The Homecoming* exemplarisch auszuführen; ein Analyserahmen, der sich indes gleichermaßen auf weitere und teilweise zentrale Stücke aus dem pinterschen *Œuvre* wie *The Birthday Party*, *Old Times* oder auch *Tea Party* anwenden ließe. Im Mittelpunkt stand dabei nicht die redundante (da bereits mehrfach durchgeführte<sup>108</sup>) chronologisch-detaillierte Analyse des gesamten Handlungsgeschehens, sondern vielmehr die Konzentration auf den Prozess der interaktionalen Aushandlung von Identitätskonzepten und Lebensentwürfen vor dem Hintergrund spezifischer figuraler Defizite und Bedürfnisstrukturen, und das (1) ausgehend von einer modifizierten Vorstellung des Subtextuellen, (2) unter Erweiterung der statischen Konzepte der soziologischen Rollentheorie um die dynamische postmoderne Konzeption der *diskursiven Subjektposition* und eine damit einhergehende Einsicht in die präformierende Eigengewichtigkeit der soziokulturellen Ordnung sowie (3) mit Blick auf insbesondere die Frauenfigur Ruth und deren Lebensgestaltungsbemühungen im Rahmen patriarchaler und sich nicht zuletzt in *gender*-basierten Subjektpositionen manifestierenden Vorgaben.

Was meine Überlegungen zunächst deutlich gemacht haben sollten, ist ein dergestalt klar beschreibbarer Bezug von *The Homecoming* auf ganz bestimmte historisch-soziokulturelle Bedingungen, innerhalb derer die motivational nachvollziehbaren Auseinandersetzungen der *dramatis personae* um Identitäten und Selbstentwürfe überhaupt erst vonstattengehen. Damit hat sich aber die Annahme einer Absurdität des pinterschen Dramas erübrigt, welche eben diesen lebensweltlichen Bezug übersieht und welche sicherlich mit der spezifischen Beschaffenheit eines (Alltags-)Realismus‘ im Werk Pinters zusammenhängt, der die Bedingungen des traditionellen Bühnenrealismus‘ übergreift und die Prozesse der Verhandlung von Identitäten und Subjektpositionen von nur bedingt selbsttransparenten Figuren (sehr viel glaubwürdiger als nicht zuletzt im Theater Shaws) zumeist im Subtext von rhetorisch wenig ausgeformten und auf den ersten Blick vermeintlich unverständlichen Dialogen ansiedelt.<sup>109</sup> Im Einklang damit manifestiert sich in *The*

---

<sup>108</sup> Vgl. hier erneut insbesondere Quigley, *The Pinter Problem*, 173-225 sowie Mengel, *Soziologische Rollentheorie*, 153-178.

<sup>109</sup> Für eine mögliche modifizierte Konzeption von *Absurdität*, die sich auf das Drama Pinters anwenden ließe und die dem Bewusstsein von den Begrenzungen menschlichen Handelns (in diesem Falle durch den jeweils Anderen) Rechnung trägt, vgl. Mengel, *Soziologische Rollentheorie*, 223-235. Zugrunde gelegt wird dabei unter anderem ein von den Figuren auszuhaltender Widerspruch zwischen der Notwendigkeit der Kommunikation mit dem Gegenüber im Zuge der angestrebten Identitätskonstituierung einerseits und der von diesem zugleich ausgehenden Gefährdung der eigenen Selbstwahrnehmung und Selbstpräsentation andererseits. Sinnvoller erscheint es mir indes, auf den Begriff der *Absurdität* im Kontext von nicht zuletzt *The Homecoming* gänzlich zu verzichten.

*Homecoming* jedoch auch das problembewusste und vermittelnde Handlungs- und Selbstgestaltungsmodell des britischen Nachkriegsdramas, indem das Stück (anders als das Absurde Theater) die Perspektiven des Menschen, dem eigenen Dasein aktiv und gestaltend Form zu geben, keinesfalls negiert, sie zugleich aber eng in spezifische interaktional-kulturelle Rahmenbedingungen einbindet. Das zeigte sich in meiner vorausgegangenen Analyse insbesondere anhand der ambivalenten Situation der Figur Ruths, welche im Kontext der prozessualen dialogischen Interaktion einerseits durchaus von einer gewissen Emanzipierung von bestimmten patriarchalen Rollenvorgaben zeugt, Rollenvorgaben allerdings, die sich in ihrer Gesamtheit dem Streben dieser Figur nach einem auch nur bedingt selbstbestimmten Lebensentwurf in der Gestalt diskursiver Subjektpositionen andererseits jedoch unweigerlich und vorgängig eingeschrieben haben. Die interpretative Fokussierung auf die figuralen Interaktionsprozesse betont folglich (bei aller Einsicht in die hier gleichwohl angelegten Begrenzungen) eher die Gestaltungspotenziale des Einzelnen in der Auseinandersetzung mit dem jeweils Anderen; der analytische Blick auf die prägende Kraft diskursiver Subjektpositionen wiederum zeigt den Menschen als tendenziell Unterworfenen unter kulturelle Skriptstrukturen.<sup>110</sup> Und erst die in dieser Form innerhalb der Sekundärliteratur bislang höchstens andeutungsweise und nicht explizit durchgeführte transparente Überblendung beider Dimensionen lässt schließlich ein klar konturiertes Bild entstehen, das den sich in *The Homecoming* anschaulich manifestierenden Möglichkeiten und Grenzen des individuellen Subjekts als einer „Verbindung individueller und subjektiver Anteile im Einzelnen“<sup>111</sup> ge-

---

<sup>110</sup> An dieser Stelle ließe sich argumentieren, dass sich aus der Vielzahl möglicher Subjektpositionen Ruths (männlich konzipierte Machtpositionen, traditionelle häusliche Frauenrollen, Prostituierte) und aus den sich in deren Zusammenspiel ergebenden Brüchen und Gegensätzlichkeiten individuelle Freiräume für den Einzelnen eröffneten, und das im Übrigen nicht zuletzt aufgrund der angesprochenen und sich in der Interaktion manifestierenden widersprüchlichen Erwartungshaltungen, welche die männlichen Figuren mit ihnen verbinden. Vgl. hierzu mit leicht anderem Fokus auch Silverstein, *The Language of Cultural Power*, wo darauf verwiesen wird „that subjectivity is always plural, since we inhabit multiple subject positions, that the possibility for tension and contradiction between these subject positions will inevitably create fissures within and undermine any ‚unified‘ ideology that attempts to effect our subjection“ (158), eine Position, die dort dann allerdings verworfen wird (vgl. 158-159). Nun ist es sicherlich nicht notwendig (und auch nicht überzeugend), die Konzeption kreativer Freiräume innerhalb kultureller (und nicht durchgängig homogener) Strukturen grundsätzlich zu verwerfen; entscheidend für meine Argumentation ist allerdings, dass Ruth *unabhängig* von den hier sicherlich angelegten Gestaltungsspielräumen unweigerlich Subjektpositionen der patriarchalen Ordnung verhaftet bleibt, und den sich daraus ergebenden diskursiven Normierungen kann sie sich letztlich nicht entziehen. Einige allgemeine Überlegungen zur Handlungsmacht des figuralen Subjekts im Werk Pinters werden auch angestellt in Prentice, *The Pinter Ethic*, 3-9 und 418, dort allerdings unter wohl zu starker Betonung menschlicher Verantwortung und Gestaltungskompetenz.

<sup>111</sup> Sarah Heinz, *Die Einheit in der Differenz: Metapher, Romance und Identität in A.S. Byatts Romanen* (Tübingen, 2007), 89. Das bedeutet aber auch, und dies sollten meine Überlegungen zum Zusammenspiel von interaktionaler Kompetenz und kultureller Präformierung nun hinreichend deutlich gemacht haben, dass es sich in *The Homecoming* (wie in Silverstein, *The Language of Cultural Power* zutreffend angemerkt) keinesfalls um „an expression of crude determinism“ (106-107) handelt, sondern vielmehr um eine problembewusste Konzipierung des menschlichen Subjekts im Zeitalter der (Post-)Moderne: „Much of the power of Pinter’s work stems from his ability to dramatize the tension between the subject’s position as an ‚effect‘ of power and the subject’s ability to manipulate that power as the ‚vehicle‘ of its ‚articulation‘, and it is this tension that produces *The Homecoming*’s ambiguity“ (ibid., 107).

recht zu werden vermag. Erneut auf Ruth gewendet, bedeutet dies, dass sich im Stück zweifellos die Aussicht auf einen zukünftigen Lebensentwurf eröffnet, der (im Sinne des Individuellen) inneren Bedürfnisstrukturen und psychischen Konfigurationen eher entsprechen dürfte als die bisherigen Bedingungen ihrer Existenz, dass dieser Lebensentwurf aber zugleich (im Sinne des postmodernen *subjectum*) der Übermacht diskursiver Präformierungen unterliegt und demgemäß in höchst eingeschränktem Maße selbstbestimmten Zuschnitts ist:

Pinter offers a dramatized ‚theory‘ of cultural power that conceptualizes that power as unalterable, not susceptible to fundamental change [...] [and] leaving little room for resistance or the elaboration of oppositional practices.<sup>112</sup>

Die Befunde meiner vorausgegangenen Untersuchung von *The Homecoming* verankern dieses Stück allerdings nicht nur wie beschrieben fest im Handlungs- und Selbstgestaltungsmodell des *New English Drama*, sondern sie münden schließlich auch in die für das Nachkriegsdrama kennzeichnende Kongruenz von Form und Inhalt,<sup>113</sup> und das in zweifacher Weise. Sie wird zum einen durch die charakteristische pintersche Realismuskonzeption implementiert, innerhalb derer die vielfältigen und inhaltlich deutlich werdenden Beschränkungen menschlichen Verstehens (und hier ist vor allem die Rede von der begrenzten figuralen Selbsteinsicht, vom Eigengewicht psychischer Bedürfnisstrukturen wie auch von der Eigendynamik identitätsrelevanter Erinnerungs- und Selbstinszenierungsprozesse) zu einer *äußeren* (sprachlichen) Form gerinnen, welche diese Beschränkungen folgerichtig in einer auf den ersten Blick so intransparenten wie inkohärenten dialogischen Kommunikation von Figuren zum Ausdruck bringt, die augenscheinlich kaum zur deutlicheren Artikulation von Beweggründen (Identitätsproblematik) oder Zielsetzungen (Selbststabilisierung) in der Lage sind. Lässt eine derartige Übereinstimmung von Realismuskonzeption und Autonomiemodell solchermaßen letztlich eine thematisch-strukturelle Korrespondenz auf der äußeren Ebene des Stückes entstehen, so ist das zum anderen wiederum nur folgerichtige Spiegelung einer Entsprechung auf sehr viel grundlegenderer Ebene, die hervorgehoben wird durch die Umsetzung inhaltlicher Begrenzungen des menschlichen Strebens nach

---

<sup>112</sup> Silverstein, *The Language of Cultural Power*, 152. Vgl. auch *ibid.*, 159-160 und die dortigen Überlegungen zur engen Einbindung Ruths in patriarchale Machtstrukturen. Angesichts dessen erscheint die folgende Bewertung der Situation Ruths jedoch zu eindimensional und kaum problembewusst: „By the end of the play she has formed for herself a compact personality, synthesising all the aspects of the female principle, the mother, the wife and the whore [sic]“ (Sakellariadou, *Pinter's Female Portraits*, 111). Diese Betrachtungsweise geht zwar sinnvollerweise vom Konzept der *integrierten Persönlichkeit* als Zielpunkt menschlicher Selbstentwicklung aus, sie unterlegt aber überraschenderweise nicht nur einen unreflektierten patriarchalen Grundton, sondern sie übersieht mit der Annahme von Ruths „self-completion“ (*ibid.*) darüber hinaus die Unausweichlichkeit der Integration von Facetten in Ruths Selbstentwurf, die als fremd wahrgenommen werden müssen und der Konzeption eines „harmonious whole“ (*ibid.*) sicherlich entgegenstehen.

<sup>113</sup> Zum engen Zusammenhang von Form und Inhalt im pinterschen Drama, vgl. auch (wenngleich wenig problembewusst) Dukore, *Harold Pinter*, 7 sowie Prentice, *The Pinter Ethic*, 7-8. Überlegungen zu Form und Inhalt im Werk Pinters werden auch angestellt in Mengel, *Soziologische Rollentheorie*, 223-235 (dort unter Bezug auf das bereits beschriebene spezifische Verständnis des Absurden in diesem Werk).

Identitätskonstituierung und Lebensgestaltung (und hier sind fernerhin das Gegengewicht des Anderen sowie die Übermacht diskursiver Ordnungsmuster angesprochen) in der *inneren* Form eingeschränkt gestaltungsmächtiger Individuen, und das vermöge des beschriebenen und kritisch bewussten Handlungsmodells des britischen Gegenwartsdramas. Oder um die beiden genannten Gesichtspunkte, in denen sich *The Homecoming* im Übrigen signifikant von George Bernard Shaws *Mrs Warren's Profession* als dem in meiner Arbeit exemplarisch herangezogenen Repräsentanten des traditionellen Bühnenrealismus<sup>114</sup> abschließend unter Rückbezug auf den Titel des vorliegenden Kapitels sowie unter fokussiertem Einbezug der relevanten Dimensionen meiner Analyse zu formulieren: Das pintersche Bühnenwerk, für das an dieser Stelle *The Homecoming* stellvertretend einzustehen hat, ist geprägt von einer Innovationsbewegung der dramatischen Struktur,<sup>115</sup> die ihren offenkundigen Ausdruck in einer ganz spezifischen Art der dialogischen Sprachgestaltung im Sinne eines *lebensweltlichen Dramenrealismus*<sup>116</sup> findet, innerhalb dessen sich wiederum ein häufig genug vage artikuliertes oder auch kaum artikulierbares *figurales Identitätsstreben* subtextuell niederschlägt, dem die Figuren im Rahmen einer *problematischen Interaktion* unter Rückgriff auf *diskursive Subjektpositionen* Genüge zu tun suchen, wodurch das Stück jedoch letztlich auch bis in sein Innerstes hinein von einem reflektierten Wissen um die Begrenztheiten (wie die Möglichkeiten) menschlichen Tuns zeugt. Aus alledem (und insbesondere aus den von Ruth auszuhaltenden Einschränkungen und Widrigkeiten) nun auf eine pessimistische Weltsicht von *The Homecoming* zu schließen, wäre indes verfehlt. Ganz im Gegenteil: Die beschriebene Vereinigung von lebensweltlich(-dramatischem) Inhalt und (inner-)dramatischer Form erscheint vielmehr als eine glaubwürdige theatrale (Re-)Präsentation moderner menschlicher Lebenserfahrung,<sup>116</sup> die von der Einsicht zeugt, dass Leben in seinem konkreten Vollzug die niemals en-

---

<sup>114</sup> Ein Unterschied, der mit den Worten von Pinters „Writing for the Theatre“ folgendermaßen beschrieben werden kann: „The preference for ‚Life‘ with a capital L, which is held up to be very different to life with a small l, I mean the life we in fact live“ (xi). Während sich *Life* hier auf den artifiziell wirkenden und das vermeintlich autonom agierende Individuum zugrunde legenden traditionellen Bühnenrealismus von Werken wie *Mrs Warren's Profession* beziehen lässt, betont *life* demgegenüber den lebensweltlichen Bezug des bis in sein Handlungsmodell hinein glaubwürdigen und wahrscheinlichen pinterschen Alltagsrealismus<sup>114</sup> von nicht zuletzt *The Homecoming*.

<sup>115</sup> Überlegungen zu Innovationen des Dramatischen im Werk Pinters werden auch angestellt in Prentice, *The Pinter Ethic*, 3-7, wo neben Charakteristika wie insbesondere der Verwendung realistischer Alltagssprache allerdings (wie eingangs bereits zitiert) hauptsächlich in kaum nachvollziehbaren Analogiebildungen zur Chaostheorie gedacht wird.

<sup>116</sup> An dieser Stelle ist (sofern man das Signifikanzgebot wie auch den Konstruktcharakter von Literatur einschränkend berücksichtigt) einer pointierten Feststellung in Prentice, *The Pinter Ethic* zuzustimmen: „To watch Pinter's work seems to be to watch life itself“ (6). Vgl. hier auch Mengel, *Soziologische Rollentheorie*, wo davon ausgegangen wird, dass „die Pinterschen Dramen als historisch-aktuelle Deutung der Situation des Menschen unserer Zeit verstanden werden [können]“ (10). Vgl. hierzu beziehungsweise zum (künstlerisch ausgeformten) gesellschaftlichen Bezug der Dramen (und hier von insbesondere *The Homecoming*) weiter auch *ibid.*, 34-46, 174-178 sowie überdies 172-174, wo die Figur Ruth als exemplarische Repräsentantin moderner weiblicher Lebenserfahrung gedeutet wird, und das nicht zuletzt durch die Verbindung von Emanzipationsbestrebungen einerseits und sozialem Erwartungsdruck andererseits. Vgl. demgegenüber unverständlicherweise Cahn, *Gender and Power*, 8-9, wo die lebensweltliche Aussagekraft der pinterschen Figurencharakterisierung in *The Homecoming* angezweifelt wird. Ähnlich unplausibel erscheint

dende Aufgabe darstellt, gegebene Gestaltungsspielräume innerhalb eines oft genug eng umgrenzten Möglichkeitsfeldes zu nutzen, um so dem eigenen, einmaligen und unwiederholbaren Dasein (und sei es auch immer wieder aufs Neue revidierend) als einem affirmierbaren Sosein Form zu geben und solchermaßen Sorge für sich selbst zu tragen.<sup>117</sup>

---

die Bewertung Ruths als tendenziell „inanimate replica of a woman or an abstract symbol of womanhood rather than a genuine woman“ (Sakellaridou, *Pinter's Female Portraits*, 119).

<sup>117</sup> Für die im vorliegenden Kapitel zugrunde gelegten prinzipiellen Gedanken zur Aufgabe der Lebensgestaltung und zur Sorgestruktur, vgl. Wilhelm Schmid, *Philosophie der Lebenskunst: Eine Grundlegung* (Frankfurt/M., 1998), v.a. 146-172, 239-285 und 348-361. Als Fundament aller Überlegungen zur Lebenskunst wird dort ein so selbstverständlich wirkender wie in der praktischen Durchführung hochgradig anspruchsvoller „*existenzieller Imperativ*“ formuliert, mit dem sich auch Ruths Bemühen um grundlegende Veränderungen im Verlauf des Stückes beschreiben lässt: „Gestalte dein Leben so, dass es bejahenswert ist“ (169; Hervorhebung im Referenztext).



## 8. Identität und Autonomie als Präformierungsproblem

---

He becomes an echo of some one else's music,  
an actor of a part that has not been written for him.

Oscar Wilde. *The Picture of Dorian Gray*

In *Travesties* (1975), Tom Stoppards von Postmoderne und *linguistic turn* beeinflusstem und vielfach rezipiertem Werk,<sup>1</sup> manifestieren sich die Dimensionen menschlichen Handelns und persönlicher Identität als Fragen nach den Möglichkeiten und Grenzen individueller Selbstgestaltung angesichts der Prägung und Präformierung des Einzelnen durch diskursive Strukturen sowie durch die über den Erinnerungsprozess in seiner eigentümlichen Dynamik vermittelte und gebrochene Biographie, und diese beiden Aspekte sollen demgemäß im Folgenden auch im Vordergrund meiner Auseinandersetzung mit diesem Drama stehen. Der Problem-bereich der Erinnerung schlägt sich dabei im Stück innerhalb der augenfällig unzuverlässigen und konstrukthaften Züge tragenden autobiographischen Rückwendung der Hauptfigur Henry Carr nieder, welche dem Werk aufgrund der sich daraus ergebenden Gliederung in Rahmen- und Binnenhandlung die charakteristische äußere Form gibt und welche motiviert ist durch Carrs verschiedentlich aufscheinende Ablehnung der Vergangenheit sowie durch das folgerichtige Bedürfnis nach deren Manipulation mit dem Ziel retrospektiver Identitätskonstituierung unter Hervorhebung (vermeintlicher) individueller Bedeutung in der früheren Lebensphase, auf die er im Verlauf des Dramas fortwährend rekurriert. Strukturbildend für dessen häufig genug diffuse Erinnerungserzählung und somit für das Drama insgesamt wirken die *Travesties* durchziehenden vielschichtigen intertextuellen Bezüge auf *The Importance of Being Earnest*,<sup>2</sup> die letztlich stellvertretend für die diskursive Präformierung menschlichen Daseins stehen. Dass Carrs biographisch gegründeter Versuch gegenwärtiger Selbstmodellierung im Verlauf des stoppardschen Werkes kein Erfolg beschieden ist, lässt sich vor dem Hintergrund der skizzierten Konstellation wiederum (hierin Salieris Scheitern in Peter Shaffers *Amadeus* vergleichbar<sup>3</sup>) auf den sich in seinen

---

<sup>1</sup> Zitiert wird nach folgender Ausgabe: Tom Stoppard, *Travesties* (London, Boston, 1978 [1975]). Zum großen Umfang der Sekundärliteratur zum Werk Stoppards, vgl. Beate Blüggel, *Tom Stoppard: Metadrama und Postmoderne* (Frankfurt/M. et al., 1992), 2 sowie Beate Neumeier, *Spiel und Politik: Aspekte der Komik bei Tom Stoppard* (München, 1986), 16-18.

<sup>2</sup> Zitiert wird nach folgender Ausgabe: Oscar Wilde, *The Importance of Being Earnest* (1895), in: *Collins Complete Works of Oscar Wilde*, hgg. von HarperCollinsPublishers (Glasgow, 2003), 357-419.

<sup>3</sup> Auch Peter Shaffers *Amadeus* inszeniert im Übrigen einige der für meine Arbeit relevanten Problemstellungen, so unter anderem die Frage nach der Einordnung epischer Verstöße gegen die (dramenästhetische) Absolutheit, die Bedeutung von Erinnerung und Biographie für den Vorgang menschlicher Selbstauslegung oder die Konsequenzen, die aus der Prämisse (identitätsbezogener) Absolutheit für den Prozess individueller Selbstkonstituierung resultieren. Da diese Problemstellungen nun allerdings in *Travesties* hin-

Bestrebungen abzeichnenden und im wirkungsmächtigen kulturellen Skript individueller Größe angelegten Absolutheitsanspruch der Identitätskonstituierung zurückführen, der den Bedingtheiten diskursiver *emplotment*-Strukturen wie auch des Erinnerungsprozesses in keiner Weise gerecht zu werden vermag. Trotz der in Carrs Scheitern und in dessen Ursachen hervortretenden hochgradigen Problematisierung des neuzeitlich-aufklärerischen Handlungssubjekts und somit trotz des nicht zuletzt in diesem Kontext aufscheinenden, das Stück aber insgesamt facettenreich durchziehenden Einflusses postmoderner Theorieansätze offenbart sich *Travesties* letztlich bei genauerer Betrachtung nicht als ein postmodernes Drama. Vielmehr betont es die Verantwortung des Einzelnen für sein Dasein, und es verbindet hiermit nicht nur die Aufforderung zur Formgebung des eigenen Lebens, sondern es weist darüber hinaus bei aller kritischen Einsicht in die Begrenzungen menschlichen Handelns dennoch (zuvörderst *ex negativo*) Wege individueller Selbstgestaltung, und das diesseits absoluter Ansprüche, aber auch diesseits der völligen Dekonstruktion des Subjekts. Dadurch wiederum bewegt sich das Stück jedoch schließlich im Rahmen des zwischen neuzeitlichen und postmodernen Positionen vermittelnden Handlungsmodells des *New English Drama*, womit es auch zu einer Einheit von Form und Inhalt finden kann, was seinem prominenten Prätext der Jahrhundertwende, *The Importance of Being Earnest* (1895), nicht gelingen will.

Da *Travesties* nun aber in vielfältiger Weise auf das wildesche Drama rekurriert, soll im Folgenden zunächst letztgenanntes Werk im Mittelpunkt der Betrachtung stehen. Anhand des (durch die expliziten intertextuellen Bezüge begründeten) Vergleichs zweier Bühnenstücke aus beiden in vorliegender Arbeit untersuchten Phasen des englischen Dramas werden so in integrierter Weise signifikante Differenzen in den Blick rücken, wodurch dieses Kapitel zugleich eine Art exemplarische Illustration eines übergreifenden Phänomens und letztlich einiger meiner grundlegenden Überlegungen darstellen kann. Herauszuarbeiten sind hierbei Unterschiede zwischen *The Importance of Being Earnest* und *Travesties* (1) im Hinblick auf die je spezifische Handhabung der zentralen Problembereiche persönlicher Identität, menschlichen Handelns und individueller Selbstgestaltung sowie (2) im Hinblick auf meine damit verknüpfte These der verschiedenartigen Ausprägung des Verhältnisses von Form und Inhalt im englischen Drama und die Jahrhundertwende einerseits und nach dem Zweiten Weltkrieg andererseits. Wie sich zeigen wird, weist *The Importance of Being Earnest* zwar in mancherlei Hinsicht auf das stoppardsche wie insgesamt auf das moderne und postmodern beeinflusste Drama voraus. Zugleich liegt zwischen ihm und *Travesties* aber ein langer Weg, und das nicht nur aufgrund der fehlenden Vermittlung von Form und Inhalt im Stück des ausgehenden 19. Jahrhunderts, son-

---

reichend hervortreten und sich demzufolge durch die Aufnahme von *Amadeus* kein wesentlicher Erkenntnisgewinn für die Makrostruktur meiner Argumentation ergäbe, wurde angesichts einer ohnehin umfangreichen Auswahl zu untersuchender Primärtexte davon abgesehen, letztgenanntes Werk eigens zu behandeln. Vielmehr soll im Rahmen der Analyse von *Travesties* verschiedentlich auf einige bedeutsame Facetten des shafferschen Dramas sowie auf Gemeinsamkeiten und mögliche Unterschiede beider Stücke eingegangen werden, um so die Überlegungen zu *Travesties* an geeigneter Stelle zu ergänzen.

dern darüber hinaus auch durch dessen deutlich geringeres Problembewusstsein und seine ausgeprägte Leichtigkeit im Umgang mit grundlegenden Fragestellungen und existenziellen Herausforderungen unserer Zeit.

Zu betonen ist allerdings, dass es hier nicht um eine umfassende Analyse von *The Importance of Being Earnest* gehen kann; vielmehr werden einige wichtige Aspekte des Stückes herausgearbeitet und akzentuiert, die vor dem Hintergrund *meines spezifischen Erkenntnisinteresses* für den Vergleich beider Werke relevant sind. Demgemäß, und im Sinne dieses Abschnitts der Arbeit, der seinen Schwerpunkt auf das *New English Drama* legt, muss die Betrachtung von *The Importance of Being Earnest* notwendigerweise begrenzt und die detaillierte Auseinandersetzung mit dem wildeschen Drama den Überlegungen zu *A Woman of No Importance* überlassen bleiben.<sup>4</sup>

### 8.1 Oscar Wildes *The Importance of Being Earnest*: Zur Bedeutung der Komödienform für die figurale Lebensgestaltung

---

Wie in der literaturwissenschaftlichen Rezeption verschiedentlich angemerkt, löst Wildes letztes Gesellschaftsdrama *The Importance of Being Earnest* die Inhomogenitäten, die noch *A Woman of No Importance* in seiner äußeren Anlage in Form eines Gegenübers von komödienhaft-dandyhaft leichten Passagen einerseits und melodramatisch-ernsthaften Strukturelementen andererseits prägen, vollständig und konsequent im heiteren Spiel der Komödie auf. Dadurch wirkt erstgenanntes Werk in seinem Aufbau aber deutlich gelungener und harmonischer.<sup>5</sup> Zugleich resultiert hieraus jedoch auch eine ganz spezifisch ausgeprägte Art der Behandlung zeitgenössischer und moderner Problemkonstellationen, und dies bezüglich fragwürdiger soziokultureller Strukturen und Konventionen wie auch hinsichtlich der Dimensionen persönlicher Identität, menschlichen Handelns und individueller Selbstgestaltung. Durch die völlige **Auflösung der Geschehnisse in der Komödienform** drängt das Stück (hierin *A Woman of No Importance* in seinen heiteren Passagen vergleichbar) nicht auf eine grundlegende und nachdrückliche Auseinandersetzung mit sozialen und kulturellen Problemlagen menschlichen Daseins unter den Bedingungen des Viktorianismus und der Moderne (womit es in enge Nähe zur Erfahrungswelt größerer Teile der zeitgenössischen englischen Bevölkerung rückte) und kommen deren potenziell ernste und indivi-

---

<sup>4</sup> Zur exemplarischen Besprechung des wildeschen Dramas anhand von *A Woman of No Importance*, vgl. Kapitel 4 meiner Arbeit.

<sup>5</sup> Vgl. hierzu Norbert Kohl, *Oscar Wilde: Das literarische Werk zwischen Provokation und Anpassung* (Heidelberg, 1980), 430 und 513; Franz Zaic, „Oscar Wilde: *The Importance of Being Earnest*,“ in: Horst Oppel (Hg.), *Das moderne englische Drama: Interpretationen* (Berlin, 1976), 45-64, 52-58; Horst Breuer, „Oscar Wildes *The Importance of Being Earnest* als modernes Drama,“ *Germanisch-Romanische Monatsschrift*, 38 (1988), 444-454, 444-445 sowie Andreas Höfele, „Wilde, Oscar,“ in: Eberhard Kreutzer und Ansgar Nünning (Hgg.), *Metzler Lexikon englischsprachiger Autorinnen und Autoren: 631 Porträts. Von den Anfängen bis in die Gegenwart* (Stuttgart, Weimar, 2002), 621-623, 622.

duell bedeutsame Konsequenzen nicht in ihrer tiefgreifenden existenziellen Relevanz für den Einzelnen zum Tragen,<sup>6</sup> so dass Gwendolens Bewertung in dieser Hinsicht für die figurenübergreifende Perspektive des Werkes eintreten kann: „In matters of grave importance, style, not sincerity, is the vital thing“ (406). Hier, wie im Übrigen in *The Importance of Being Earnest* insgesamt, schlägt sich zwar (was noch herauszuarbeiten sein wird) nicht zuletzt Kritik an der vom Stück als durchaus revisionsbedürftig erachteten viktorianischen Haltung der *earnestness* nieder.<sup>7</sup> Für meine Argumentation interessant ist gegenwärtig jedoch, dass das Drama in der Auseinandersetzung mit seinem Gegenstand eine Unbeschwertheit zum Ausdruck bringt, die es durch die äußere Struktur allererst ermöglicht, indem es (inhaltliche) lebensweltliche Problemlagen der Zeit in der leichten Form der Komödie einschmilzt (wenn diese nicht gar ausgeklammert bleiben), wodurch es letztlich aber die mit ihnen unweigerlich verbundene Frage nach den Möglichkeiten und vor allem Grenzen menschlichen Handelns spielerisch umgeht. Infolgedessen kann es allerdings auch zu keiner tragfähigen Lösung des sich um 1900 im Drama manifestierenden Form-Inhalt-Dilemmas gelangen,<sup>8</sup> denn das setzte die formale Implementation des Eingeständnisses begrenzter individueller Autonomie voraus, wie sie aus der konsequenten inhaltlichen Aufnahme von Herausforderungen menschlicher Handlungsmacht unter den Bedingungen der Moderne zwangsläufig resultieren muss. Stattdessen repräsentiert *The Importance of Being Earnest* in seiner rein äußerlichen Kongruenz von Form und Inhalt, die angesichts der dem Individuum scheinbar handlungsmächtig zugänglichen Problemlagen im vermeintlich autonomen Subjekt gründet, einen szondischen „Rettungsversuch“ des traditionellen Dramenmodells in Gestalt der Komödie beziehungsweise des *well-made play*.<sup>9</sup> Die herausragende ästhetische Qualität des Werkes wird

---

<sup>6</sup> Vgl. hierzu auch Kohl, *Das literarische Werk zwischen Provokation und Anpassung*, 413. Das trifft auch auf die (in meiner Untersuchung zugrunde gelegte) vieraktige Version des Stückes zu, in welcher die Handlung gegen Ende des zweiten Aktes (384-388) in Form von Algernons drohender Verhaftung zwar kurzzeitig weniger unbeschwerte Züge annimmt (und unter anderem um diese Passage wurde die dreiaktige Version schließlich gekürzt). Letztlich lösen sich die hier angedeuteten ernsteren Problemlagen aber scheinbar schwerelos durch das spielerische Element der Komödie. Vgl. hierzu auch Jeremy Lalonde, „A ‚Revolutionary Outrage‘: *The Importance of Being Earnest* as Social Criticism“, *Modern Drama*, 48 (2005), 659-676, 664. Zur Umarbeitung von *The Importance of Being Earnest* von seiner vieraktigen in eine dreiaktige Version und zu hiermit in der Rezeption verbundenen gegensätzlichen ästhetischen Bewertungen, vgl. exemplarisch Zaic, „*The Importance of Being Earnest*“, 56-58 (hier werden die Kürzungen als Gewinn betrachtet) sowie Kerry Powell, *Oscar Wilde and the Theatre of the 1890s* (Cambridge et al., 1990), 115 (hier wird die Beseitigung einiger Passagen der vieraktigen Fassung eher als Verlust empfunden).

<sup>7</sup> Vgl. hierzu u.a. Kohl, *Das literarische Werk zwischen Provokation und Anpassung*, 513 sowie Powell, *Oscar Wilde and the Theatre of the 1890s*, 6 und nicht zuletzt die weiteren Überlegungen dieses Kapitels.

<sup>8</sup> Zum Widerspruch von Form und Inhalt in *The Importance of Being Earnest* (der dort allerdings angesichts einer vermeintlich selbst-bewussten Dekonstruktion der traditionellen Dramenform positiv betrachtet wird), vgl. auch Breuer, „*The Importance of Being Earnest* als modernes Drama“, v.a. 450 und 453.

<sup>9</sup> Vgl. hierzu Peter Szondi, *Theorie des modernen Dramas 1880-1950* (Frankfurt/M., 1963 [1956]), 87-90. Zum *well-made play*, vgl. Henry F. Salerno, „The Problem Play: Some Aesthetic Considerations“ (1968), in: Paul Goetsch (Hg.), *Englische Literatur zwischen Viktorianismus und Moderne* (Darmstadt, 1983), 183-196: „A manufactured piece of theatre [...] [in which] the components of drama – character, plot, scene and language – are carefully crafted with one end in view – to make the play an evening of easy, comfortable, unruffled and enjoyable entertainment, to avoid the exploration of ideas that are truly controversial and serious, to machine all the components for a smooth-running show“ (189). Anzumerken bleibt, dass *The*

hierdurch freilich nicht eingeschränkt, so dass man sich der Bewertung des Stückes durch *Travesties* als „that quintessential English jewel“ (51) zweifellos anschließen kann, und das ganz im Sinne der *Theorie des modernen Dramas*, die (unter Bezug auf das Drama Ibsens) von „dramaturgische[r] Meisterschaft“ spricht, wenngleich „diese äußere Vollkommenheit [...] eine innere Krise des Dramas [verbirgt].“<sup>10</sup>



Auswirkungen hat die **Komödienform** zunächst auf die sozial- und kulturkritische Aussage von *The Importance of Being Earnest*. Zwar darf diese keinesfalls in der Tradition einer lange Zeit überwiegend ästhetischen Rezeptionslinie übersehen werden;<sup>11</sup> zugleich wirkt sie aber aufgrund der Leichtigkeit des Seins, die durch die Figuren als auch das Stück im Ganzen zum Ausdruck kommt, ähnlich wie in den unbeschwerten Abschnitten von *A Woman of No Importance* ambivalent und wenig konsequent. Die Untersuchung der sozial- und kulturkritischen Dimension, die in *The Importance of Being Earnest* eng mit der das gesamte Werk durchdringenden Dandyphilosophie verwoben ist, muss an dieser Stelle allerdings notwendigerweise begrenzt bleiben und sich auf die exemplarische Betrachtung einiger zentraler Aspekte konzentrieren, die

---

*Importance of Being Earnest* in seiner wohlkomponierten Ästhetik unter Fügung aller dramatischen Elemente (vor allem Sprache, Figurenkonstellation und Figurencharakterisierung sowie Aufbau und Handlung) zu einem harmonischen Ganzen zwar ein zentrales Charakteristikum dieses Subgenres aufweist, in seiner Aussage aber zugleich deutlich aussagekräftiger ist, als obige Definition für einen Großteil der *well-made plays* der Jahrhundertwende impliziert, das Stück also über die von Szondi's *Theorie des modernen Dramas* für die überwiegende Anzahl seiner Zeitgenossen diagnostizierte „thematische[] Nichtigkeit“ (89) weit hinausgeht (vgl. hierzu auch Powell, *Oscar Wilde and the Theatre of the 1890s*, 136-139). In herausragender ästhetischer Gestaltung sowie inhaltlicher Aussagekraft sind wiederum sicherlich die entscheidenden Gründe für seine bis heute andauernde Wirkungsgeschichte zu sehen. Zum *well-made play* der Jahrhundertwende, vgl. auch Walter Kluge, „Das Theater der 'Nineties,“ in: Manfred Pfister und Bernd Schulte-Middelich (Hgg.), *Die 'Nineties: Das englische Fin de siècle zwischen Dekadenz und Sozialkritik* (München, 1983), 275-294, 284-285. Zu Elementen des *well-made play* in *The Importance of Being Earnest*, vgl. u.a. Zaic, „*The Importance of Being Earnest*,“ 47. Gillespie spricht im Hinblick auf unter anderem *The Importance of Being Earnest* auch von „a Wildean variant of the socially comic well-made play“ (Michael Patrick Gillespie, „From Beau Brummell to Lady Bracknell: Reviewing the Dandy in *The Importance of Being Earnest*,“ *Victorians Institute Journal*, 21 [1993], 119-142, 130).

<sup>10</sup> Szondi, *Theorie des modernen Dramas*, 21. Über die Bewertung von *The Importance of Being Earnest* als einer der herausragenden englischen Komödien herrscht in der Rezeption weitgehend Konsens. Vgl. hierzu u.a. Powell, *Oscar Wilde and the Theatre of the 1890s*, 118 und 121; Kohl, *Das literarische Werk zwischen Provokation und Anpassung*, 412 und 437 sowie Gâmini Salgâdo, *English Drama: A Critical Introduction* (London, 1980), 176. Ob man allerdings so weit gehen kann, festzustellen, *The Importance of Being Earnest* habe Eingang gefunden in das „collective unconscious“ (Katharine Worth, *Oscar Wilde* [London, Basingstoke, 1983], 180), weshalb der umfangreiche intertextuelle Bezug von *Travesties* auf dieses Werk überhaupt erst Bühnenwirksam funktionieren könne, sei dahingestellt.

<sup>11</sup> Hierzu sowie zum Verhältnis von ästhetischer und sozialkritischer Dimension im Werk Wildes insgesamt, vgl. Bernd Lenz, „Oscar Wilde: Der Ästhet als sozialer Rebell,“ in: Manfred Pfister und Bernd Schulte-Middelich (Hgg.), *Die 'Nineties: Das englische Fin de siècle zwischen Dekadenz und Sozialkritik* (München, 1983), 316-341, v.a. 316-318. Zu letztgenanntem Aspekt, vgl. auch (in demselben Sammelband) Manfred Pfister und Bernd Schulte-Middelich, „Die 'Nineties in England als Zeit des Umbruchs: Versuch eines sozialgeschichtlichen und literaturhistorischen Aufrisses,“ 9-34, 19-20.

einerseits die These fehlender Entschlossenheit in der Auseinandersetzung mit zeitgenössischen und modernen Problemlagen illustrieren können und die andererseits dadurch, dass sie dem Stück als Ausgangspunkt für seine Suche nach vermeintlichen und kulturelle Verhaltenserwartungen subvertierenden Möglichkeiten individueller Selbstgestaltung dienen, eine notwendige Grundlage für die Analyse der spezifischen Ausprägungsformen persönlicher Identität und menschlichen Handelns in diesem Drama bilden. Angesichts dessen ist die ausführliche Betrachtung des Sozial- und Kulturkritischen in den Gesellschaftsdramen Oscar Wildes aber meinen Ausführungen zu *A Woman of No Importance* vorbehalten.

Dem zwei Jahre zuvor entstandenen Werk vergleichbar, setzt sich *The Importance of Being Earnest* satirisch mit den zweifelhaften Präntionen der viktorianischen Oberschicht und deren dekadenter und gehaltloser Lebensweise auseinander, wie sie vom Stück gezeichnet und durch Lady Bracknell repräsentiert wird: „Style largely depends on the way the chin is worn. They are worn very high, just at present“ (409). Besonders prägnant zeigt sich dies in der Szene ihrer Prüfung Jacks hinsichtlich seiner möglichen Eignung als zukünftiger Schwiegersohn, in welcher Lady Bracknells satirisch gezeichnetes Verhalten jeglichen existenziellen Tiefgang vermissen lässt und in seiner Orientierung an belanglosen Äußerlichkeiten scharf mit ihrem Beharren auf einer sozial dominierenden Position im Rahmen hierarchisch gegliederter Strukturen kontrastiert,<sup>12</sup> wodurch sie (ungewollt) die traditionelle gesellschaftliche Führungsrolle der viktorianischen Aristokratie und ineins hiermit die Formationen einer zusehends alternden und im Übergang zum 20. Jahrhundert längst überholten Ordnung als grundlegend revisionsbedürftig dechiffriert.<sup>13</sup> Neben dieser Selbstdonstruktion Lady Bracknells unterzieht *The Importance of Being Earnest* in vielfältiger Weise Konventionen, Vorstellungen und Institutionen des Viktorianismus einer kritischen Betrachtung. Stellvertretend dafür kann unter anderem die satirische Subversion der auch noch die 1890er Jahre kennzeichnenden Haltung ausgeprägt sittenstrenger Lebensführung stehen,<sup>14</sup> welche in Miss Prismas Aussagen zum Ausdruck kommt und welche sich nicht zuletzt aufgrund der (pointierten) Unangemessenheit ihrer Reaktion auf den angeblichen Tod von Jacks (erfundenem) Bruder als weltfremd und überdenkenswert zu erkennen gibt: „What a

---

<sup>12</sup> Zu dieser Szene, vgl. 367-370. Vgl. stellvertretend für die lebensfernen Attitüden Lady Bracknells die Bedeutung, welche sie der Lage von Jacks Anwesen in *Belgrave Square* beimisst („The unfashionable side. I thought there was something.“ [369]) und die in ihrer Gesamtheit Lady Bracknells in folgender Aussage zum Ausdruck kommende elitäre soziale Anspruchshaltung als bar jeglichen Fundaments offenbaren, welche vor diesem Hintergrund eher wie das verzweifelte Aufbäumen einer vergehenden Ordnung mit starkem Beharrungsvermögen anmutet: „You can hardly imagine that I and Lord Bracknell would dream of allowing our only daughter – a girl brought up with the utmost care – to marry into a cloak-room, and form an alliance with a parcel“ (370).

<sup>13</sup> Vgl. hierzu auch meine Überlegungen zu *A Woman of No Importance* in Kapitel 4 sowie Lenz, „Der Ästhet als sozialer Rebell“, 328-329.

<sup>14</sup> Die allerdings v.a. gegen Ende des Jahrhunderts zunehmend von offeneren Einstellungen zu Fragen der (Sexual-)Moral herausgefordert wurde. Zu diesen Überlegungen, vgl. Bernd Schulte-Middelich, „The Other Victorians: Viktorianismus und sexuelle Revolution,“ in: Manfred Pfister und ders. (Hgg.), *Die 'Nineties: Das englische Fin de siècle zwischen Dekadenz und Sozialkritik* (München, 1983), 115-146.

lesson for him! I trust he will profit by it. [...] As a man sows, so shall he reap“ (381). Des Weiteren lässt sich hier die Demontage der vermeintlich moralischen Institution der Kirche anhand von deren Repräsentanten Dr. Chasuble nennen, dessen anscheinend unbegrenzt flexiblen Überzeugungen und Predigten jeder Gelegenheit angepasst werden können und folglich jeglichen handlungsanleitenden und sinnstiftenden Anspruchs verlustig gegangen sind:

My sermon on the meaning of the manna in the wilderness can be adapted to almost any occasion, joyful, or, as in the present case, distressing. [...] I have preached it at harvest celebrations, christenings, confirmations, on days of humiliation and festal days. The last time I delivered it was in the Cathedral, as a charity sermon on behalf of the Society for the Prevention of Discontent among the Upper Orders. (ibid.)

All diesen exemplarisch betrachteten Passagen wie dem Stück in seiner Gesamtheit ist nun jedoch eine Atmosphäre heiterer Unbeschwertheit eigen, in welcher die kritische Auseinandersetzung mit soziokulturellen Fragestellungen des ausgehenden 19. Jahrhunderts in der gefälligen Konversation der *high society* und des Dandys sowie in der kurzweiligen Form der Komödie aufgelöst ist, was sie zwar, wie im Hinblick auf *A Woman of No Importance* bereits herausgearbeitet, für Wildes Zeitgenossen sehr viel leichter goutierbar machte (wenn sie ihnen unter der unterhaltensamen Oberfläche nicht gänzlich entging),<sup>15</sup> was sie aber zugleich unverbindlich und unvollendet wirken lässt. In diesem Kontext bleibt nicht nur eine fundamentale Kritik bestehender Verhältnisse aus,<sup>16</sup> sondern bleiben zudem auch solche sozialen Missstände von *The Importance of Being Earnest* weitgehend unkommentiert, die mit dem Prozess sozioökonomischer Umwälzungen im Verlauf des 19. Jahrhunderts einhergingen und die sich (wie ein Vergleich mit Shaws *Mrs Warren's Profession* verdeutlicht) in ihrer existenziellen Relevanz deutlich von der engen Sphäre einer mit sich selbst und den eigenen dekadenten Belanglosigkeiten beschäftigten Oberschicht abheben:

LADY BRACKNELL: [...] It is my last reception, and one wants something that will encourage conversation, particularly at the end of the season when every one has practically said whatever they had to say, which, in most cases, was probably not much. (365)

---

<sup>15</sup> Zur Bedeutung der Erwartungshaltung des viktorianischen Publikums für die spezifische Ausprägung des wildeschen Dramas, vgl. auch Regenia Gagnier, „Wilde and the Victorians,“ in: Peter Raby (Hg.), *The Cambridge Companion to Oscar Wilde* (Cambridge, 1997), 18-33, 26-27.

<sup>16</sup> Vgl. hierzu auch Breuer, „*The Importance of Being Earnest* als modernes Drama“: „Die Subversion bleibt [...] milde. Wilde ist kein Revolutionär. Ihm fehlen Konsequenz, Ernsthaftigkeit, [...] Durchhaltewillen“ (449). Dem widerspricht auch nicht die These der Studie Powells, welche *The Importance of Being Earnest* im Vergleich zu anderen Dramen der Zeit eine größere Ernsthaftigkeit bescheinigt, die in der Subversion kultureller Normen zum Ausdruck kommt (vgl. *Oscar Wilde and the Theatre of the 1890s*, 125 und 137-139). Vor dem Hintergrund der Bühnenkonventionen des ausgehenden 19. Jahrhunderts ist diese Diagnose wohl völlig zutreffend. Insgesamt ändert dies aber nichts daran, dass Sozial- und Kulturkritik in den Stücken Wildes durchaus moderat ausfällt.

MRS WARREN: [...] One of them worked in a whitelead factory twelve hours a day for nine shillings a week until she died of lead poisoning. She only expected to get her hands a little paralyzed; but she died.<sup>17</sup>

Mithin zeigt sich *The Importance of Being Earnest* so gleichgültig gegenüber „the social unrest outside of the carefully constructed upper-class environs of the play.“<sup>18</sup> Vor dem Hintergrund der bisherigen Überlegungen kann man sich aber folglich des Eindrucks nicht erwehren, dass das Stück insgesamt in seiner Sozial- und Kulturkritik (ähnlich wie die ihm vorausgegangenen Gesellschaftsdramen) nur bedingt glaubwürdig und überzeugend und somit „auf halbem Wege stehengeblieben“ ist.<sup>19</sup>

Das Urteil ambivalenter, da ganz in die Komödienform gekleideter Kritik verfestigt sich, wenn man die Auseinandersetzung des Stückes mit einigen der für meine Argumentation relevanten soziomoralischen Konventionen und Vorstellungen des viktorianischen England betrachtet, die eng mit der Frage individueller Selbst- und Lebensgestaltung verbunden sind. Hier ist zunächst die Hinterfragung traditioneller Weiblichkeitskonzeptionen bedeutsam, die letztlich kulturell verfestigte Machtstrukturen repräsentieren, für die im Stück neuerlich Lady Bracknell steht und gegen die Gwendolen und Cecily permanent verstoßen:

Lady Bracknell is not merely acting as an individual but as a figure of the larger society's work to fit individual subjects into socially recognized and sanctioned categories. [...] Through the figure of Lady Bracknell, Wilde demonstrates how the subject is socially constituted, while allowing for individual acts of resistance against totalizing narratives of selfhood.<sup>20</sup>

Besonders prägnant (und erneut in satirischer Zuspitzung) vertritt sie jene Strukturen gegenüber Gwendolens Anspruch einer von diesen abweichenden Gestaltung ihrer Zukunft durch eine selbstgewählte Verlobung mit Jack:

Pardon me, you are not engaged to any one. When you do become engaged to some one, I, or your father, should his health permit him, will inform you of the fact. An engagement should come on a young girl as a surprise, pleasant or unpleasant, as the

---

<sup>17</sup> George Bernard Shaw, *Mrs Warren's Profession* (1894), in: *The Complete Plays of Bernard Shaw*, hgg. von Paul Hamlyn Ltd. (London, 1965), 61-92, 75. Zu *Mrs Warren's Profession*, vgl. Kapitel 5 meiner Arbeit.

<sup>18</sup> Lalonde, „*The Importance of Being Earnest* as Social Criticism“, 672. Vgl. hierzu auch Lenz, „Der Ästhet als sozialer Rebell“, 328-329.

<sup>19</sup> Kohl, *Das literarische Werk zwischen Provokation und Anpassung*, 409. Zu den bisherigen Überlegungen zur sozial- und kulturkritischen Dimension in *The Importance of Being Earnest*, zur ausführlichen Auseinandersetzung mit dieser und zu den vielfältigen Konventionen und Institutionen, die das Stück einer kritischen Betrachtung unterzieht (und auf die hier, da für meine Argumentation unerheblich, nicht weiter eingegangen werden kann), vgl. auch *ibid.*, 424-428 und 438-439; Lalonde, „*The Importance of Being Earnest* as Social Criticism“; Sos Eltis, *Revising Wilde: Society and Subversion in the Plays of Oscar Wilde* (Oxford et al., 1996), 170-200 sowie (zu den Gesellschaftsdramen insgesamt) Lenz, „Der Ästhet als sozialer Rebell“, 328-336.

<sup>20</sup> Lalonde, „*The Importance of Being Earnest* as Social Criticism“, 662-663. Vgl. hierzu auch Powell, *Oscar Wilde and the Theatre of the 1890s*, 138.



case may be. It is hardly a matter that she could be allowed to arrange for herself.  
(367)<sup>21</sup>

Entgegen den hier vertretenen Vorstellungen repräsentieren Gwendolen und Cecily aber nicht passive Figuren, die sich ergeben in eine für sie arrangierte Ehe fügen werden, sondern sie invertieren das kulturell konstruierte Subjekt-Objekt-Ungleichgewicht im Verhältnis von Mann und Frau, indem sie in der Interaktion mit Jack und Algernon als aktiv Handelnde auftreten, um so ihr Schicksal in die eigenen Hände zu nehmen.<sup>22</sup>

GWENDOLEN: [...] And to spare you any possible disappointment, Mr. Worthing, I think it only fair to tell you quite frankly beforehand that I am fully determined to accept you. (366)

CECILY: You silly boy! [...] We have been engaged for the last three months. (394)

Aber auch durch die beiden männlichen Figuren Algernon und Jack kommt in *The Importance of Being Earnest* Kritik an den im England des ausgehenden 19. Jahrhunderts vorherrschenden Konzeptionen zum Ausdruck, die eng mit der Thematik individueller Selbst- und Lebensgestaltung verbunden ist. Deren *bunburying* ist im Wesentlichen ein Widerstand gegen das viktorianische Lebensideal der *earnestness*, das hier als „gewissenhafte Pflichterfüllung, strenges Arbeitsethos und Verachtung des Müßiggangs“<sup>23</sup> synonym für die strikten Moralvorstellungen der Zeit steht und das, sofern sich der Einzelne seiner (zumindest äußerlich) befleißigt, ihm zwar einen vorbildhaften Lebenswandel in puritanischem Geiste bescheinigen mag, das aber zugleich einem bejahenswerten Dasein im Einklang mit inneren Bedürfnissen im Wege zu stehen droht; in Jacks Worten:

When one is placed in the position of guardian, one has to adopt a very high moral tone on all subjects. It's one's duty to do so. And [...] a high moral tone can hardly be

---

<sup>21</sup> Vgl. hierzu auch Kohl, *Das literarische Werk zwischen Provokation und Anpassung*, 426. Zugleich verstößt Lady Bracknell selbst allerdings hier (wie im gesamten Stück) gerade durch ihr dominantes Auftreten gegen die patriarchalen Machtstrukturen der viktorianischen Gesellschaftsordnung, denn es zeigt sich, dass nicht Lord Bracknell, sondern vielmehr sie die Fäden in der Hand hält. Vgl. hierzu u.a. 364: „Your uncle would have to dine upstairs. Fortunately he is accustomed to that.“ Vgl. hierzu Lalonde, „*The Importance of Being Earnest* as Social Criticism“, 668; Eltis, *Society and Subversion*, 177-182 sowie Worth, *Oscar Wilde*, 161-163 und 176.

<sup>22</sup> Vgl. hierzu auch Kohl, *Das literarische Werk zwischen Provokation und Anpassung*, 366 und 423-424 sowie Eltis, *Society and Subversion*, 182-189. Eine Inversion traditioneller Geschlechterrollen bringt auch Gwendolens folgende Bemerkung zum Ausdruck, der eine mehrfache Wendung im Widerspruch zum gewohnten Erwartungshorizont des (zeitgenössischen, aber teilweise wohl auch heutigen) Rezipienten eingeschrieben ist und die so letztlich *gender*-Grenzen gänzlich unscharf werden lässt: „Certainly once a man begins to neglect his domestic duties he becomes painfully effeminate, does he not? And I don't like that. It makes men so very attractive“ (397).

<sup>23</sup> Kohl, *Das literarische Werk zwischen Provokation und Anpassung*, 421.

said to conduce very much to either one's health or one's happiness if carried to excess. (361)<sup>24</sup>

Demzufolge lässt sich aber zumindest dessen erfundenes „alter ego“<sup>25</sup> als Versuch deuten, dem Druck moralischer Normen des Viktorianismus, der durch seine Vorbildfunktion für Cecily in besonderer Weise auf ihm zu lasten scheint, wenigstens temporär auszuweichen.<sup>26</sup> Mag für Algernon auch eher das Ziel im Vordergrund stehen, sozialen Verpflichtungen der *upper class* zu entkommen, so kann als gemeinsames Motiv beider letztlich das Bestreben betrachtet werden, sich einen gewissen individuellen Freiraum („pleasure“ [358]) gegenüber den mannigfaltigen kulturellen Verhaltensregeln ihrer Zeit („duty“ [361]) zu verschaffen.<sup>27</sup> Signifikant und für die weitere Deutung von *The Importance of Being Earnest* aussagekräftig ist in diesem Zusammenhang, dass der Verstoß Algernons und Jacks gegen soziokulturelle Rollenerwartungen, der in ihren fiktiven Identitäten und dem mit ihnen verbundenen Lebenswandel angelegt ist, vom Stück am Ende keiner Korrektur unterzogen wird. Entgegen zeitgenössischen dramatischen Konventionen ruft das Werk sie schließlich nicht zur (viktorianischen) Ordnung, indem es ihre *alter ego*-Figuren auflöst und beide im Sinne der bestehenden soziomoralischen Machtkonstellationen reumütig in den Kreis der Gesellschaft zurückkehren ließe, sondern es hält ihre Haltung und somit ihren Widerstand gegen dominierende Ideale bis zum Schluss durch und affirmiert diesen Widerstand so, wodurch es aber letztlich auch in seiner Gesamtperspektive die im Verlauf der Ereignisse hinterfragten soziokulturellen Bedingungen und moralischen Vorstellungen des Spätviktorianismus zur Diskussion stellt.<sup>28</sup>



Bedeutsam ist nun allerdings, dass die bislang besprochenen Gesichtspunkte wie insgesamt die kritischen Kommentierungen soziokultureller Bedingungen in *The Importance of Being Earnest* nicht nur im unbeschwerten Schritt der Komödie daherkommen, wodurch ihre Überzeugungskraft aber schon deutlich eingeschränkt wird, sondern sie zudem eng mit der **Haltung des Dandyismus** verknüpft sind, die ihren besonders prägnanten Ausdruck in der Figur Algernons

---

<sup>24</sup> Vgl. hierzu auch eine kurze Dialogpassage zwischen Algernon und Lady Bracknell, in welcher überraschenderweise letztgenannte Figur betont, dass das kulturell eingeforderte Verhaltensmuster des „behaving very well“ und der individuelle Gemütszustand des „feeling very well“ kaum vereinbar seien (363).

<sup>25</sup> Worth, *Oscar Wilde*, 167.

<sup>26</sup> Vgl. hierzu auch Powell, *Oscar Wilde and the Theatre of the 1890s*, 127-131.

<sup>27</sup> Zum viktorianischen Konzept der *earnestness*, zu dessen Subversion durch *The Importance of Being Earnest* sowie zur Funktion des *bunburying*, vgl. Kohl, *Das literarische Werk zwischen Provokation und Anpassung*, 421-423 und 432-435. Vgl. hierzu auch Powell, *Oscar Wilde and the Theatre of the 1890s*, 120-121.

<sup>28</sup> Ähnlich wie in *A Woman of No Importance* manifestiert sich folglich in *The Importance of Being Earnest* Kritik an soziokulturellen Bedingungen des ausgehenden 19. Jahrhunderts unter anderem in Abweichungen des Stückes von zeitgenössischen Bühnenkonventionen. Vgl. zu diesen Überlegungen auch Powell, *Oscar Wilde and the Theatre of the 1890s*, 118-121 und 139 sowie Eltis, *Society and Subversion*, 195-198.

findet, die darüber hinaus aber (im Unterschied zu *A Woman of No Importance*) fast alle übrigen *dramatis personae* erfasst und somit Wildes letztes Gesellschaftsdrama gleichsam vollständig durchdringt.<sup>29</sup> Die Lebenseinstellung des Dandys wiederum affiziert durch ihre Leichtigkeit, Artifizialität und Affektiertheit<sup>30</sup> nicht nur in vergleichbarer Weise die sozial- und moralkritische Dimension des Stückes, sondern sie wirkt durch eben diese Charakteristika letztlich selbst wenig überzeugend, vermag sie sich doch weder grundlegenden erfahrungsweltlichen Problemlagen mit der ihnen angemessenen Nachdrücklichkeit zuzuwenden<sup>31</sup> noch eine tragfähige Alternative zu kulturellen Normierungen viktorianischer Provenienz zu entwerfen. Aufschlussreich sind hier insbesondere die dandyhaft-epigrammatischen Passagen von *The Importance of Being Earnest*, die in ihrer kunstvollen Ausformung sicherlich kaum zu übertreffende Glanzlichter des englischen Dramas darstellen, die aber gerade durch ihre Künstlichkeit den geringen lebens- wie gesellschaftsbezogenen Tiefgang der Attitüde des Dandys illustrieren. So lässt sich Algernons Verhalten zwar durchaus als Versuch verstehen, sich in Abgrenzung von dominierenden Wertvorstellungen des Viktorianismus begrenzte individuelle Freiräume der Selbstgestaltung zu verschaffen: „The history of dandyism is inseparable from that of aestheticism. Aestheticism was a protest against Victorian utility, rationality, and realism, or the reduction of human relations to utility.“<sup>32</sup> Zugleich zeigt er sich jedoch als in eben die Gesellschaft integriert, die er doch eigentlich (wohlbegründet, aber inkonsequent) kritisiert,<sup>33</sup> und er hat an deren trivialen und ritualisierten Konventionen teil: „I believe it is customary in good society to take some slight refreshment at five o'clock“ (358). Darüber hinaus scheint sich Algernons und Jacks dandyhafte Lebensführung in ihrer Negation des Konzepts der *earnestness* gleichermaßen von strengen viktorianischen Verhaltensregeln („It is awfully hard work doing nothing. However, I don't mind hard work where there is no definite object of any kind ...“ [373]) wie auch von einer ernsthaften Auseinandersetzung mit grundlegenden Herausforderungen menschlichen Daseins („Life is a question of tact.“ [372]) zu distanzieren. Während erstgenannte Opposition nun aber als wohl unabdingbare Vo-

---

<sup>29</sup> Zu Letzterem, vgl. auch Gillespie, „Reviewing the Dandy in *The Importance of Being Earnest*“, 129.

<sup>30</sup> Vgl. hierzu beispielhaft Algernons affektierte Äußerung gegenüber Cecily („Might I have a buttonhole first? I never have any appetite unless I have a buttonhole first.“ [380]) sowie Jacks angesichts einer derartigen Haltung zurecht erhobenen Vorwurf: „Good heavens! What affectation! I loathe affectation“ (405).

<sup>31</sup> „Die Dandyhaltung der anstrengungslosen Nonchalance macht jedes tiefere Engagement unmöglich“ (Breuer, „*The Importance of Being Earnest* als modernes Drama“, 449).

<sup>32</sup> Regenia Gagnier, zitiert in Eltis, *Society and Subversion*, 6. Zur oppositionellen Funktion der amoralisch-ästhetischen Attitüde des Dandys gegenüber Mittelschicht und bürgerlichen Moralkonzeptionen, vgl. auch Lalonde, „*The Importance of Being Earnest* as Social Criticism“, 661-662.

<sup>33</sup> Zum ambivalenten Verhältnis des Dandys zur Gesellschaft sowie zur hiermit zusammenhängenden Begrenztheit des sozialkritischen Aussagepotenzials der Dandyfigur, vgl. auch Andreas Höfele, „Dandy und New Woman“, in: Manfred Pfister und Bernd Schulte-Middelich (Hgg.), *Die Nineties: Das englische Fin de siècle zwischen Dekadenz und Sozialkritik* (München, 1983), 147-163, 149-151. Vgl. hierzu wie zur Figur des Dandys in *The Importance of Being Earnest* insgesamt auch Gillespie, „Reviewing the Dandy in *The Importance of Being Earnest*“ (wobei dieser Diskussionsbeitrag allerdings eine etwas eigenwillige Interpretation des Dandys im Stück unternimmt). Zur Haltung des *Dandyismus*, vgl. auch meine Überlegungen zu *A Woman of No Importance* in Kapitel 4 sowie Kohl, *Das literarische Werk zwischen Provokation und Anpassung*, 349-354.

raussetzung für eine bejahenswerte Existenz betrachtet werden muss, die auch emotionale und körperliche Grundbedürfnisse zu berücksichtigen weiß, impliziert Letzteres eine Auflösung des eigenen Daseins in einer äußerlichen Leichtigkeit des Seins, die weitgehend unverbunden wirkt mit fundamentalen lebensweltlichen Problemlagen, wodurch aber auch keine tatsächlich vertretbare Alternative zu kulturell vorgezeichneten Lebensläufen entfaltet und somit auch keine den Fragestellungen der Moderne angemessene Perspektive eröffnet wird. Die Haltung des Dandys mutet vielmehr so an, als wende sich in ihr das (individualitätsfeindliche) viktorianische Prinzip der *duty* in das (gesellschaftsfeindliche) andere Extrem hedonistischer *pleasure*: „Well, I know, of course, how important it is not to keep a business engagement, if one wants to retain any sense of the beauty of life“ (379).<sup>34</sup> Wie schlicht notwendig der Widerstand gegen repressive Formationen der Zeit um des eigenen Selbst und einer integrierten Persönlichkeit willen ist, macht das Stück somit hinreichend deutlich; ob in der artifiziellen wie oberflächlichen Haltung eines Algernon allerdings die Lösung des Problems verborgen liegt, muss doch stark bezweifelt werden. Folglich kann man aber durchaus begründet argumentieren, dass

sich mit wachsender Entfernung von der aristokratischen Ständegesellschaft sowohl deren spezifische Verfallsproblematik als auch die Antwort, die der Dandy ihr entgegengesetzt, erledigt [haben].<sup>35</sup>

Dass diese Antwort nicht, oder nur unter ganz bestimmten Voraussetzungen, lebensweltlich haltbar ist, zeigt sich im Übrigen auch anhand einer (später gestrichenen) Passage aus der vieraktigen Version von *The Importance of Being Earnest*.<sup>36</sup> In der Szene um die drohende Verhaftung Algernons entlarvt das Drama die rollenkonforme Ausgeglichenheit des Dandys unwillentlich als reine Äußerlichkeit, die nur solange vertreten werden kann, wie sich der Einzelne in keiner für ihn tatsächlich ernstzunehmenden Lage wiederfindet. Sobald sich allerdings eine für Algernon zunehmend bedrohliche Situation einstellt, fällt die Attitüde der Leichtigkeit kurzzeitig („ALGERNON [*appealingly*]: Jack!“ [387]), gesteht er durch sein hilfesuchendes Verhalten somit ungewollt ein, dass dem Leben eine gewisse Nachdrücklichkeit entgegenzubringen ist, und dies bei aller wohl berechtigten Kritik am viktorianischen Konzept der *earnestness*. Zugespitzt formu-

---

<sup>34</sup> Die Lebenskonzeption des Dandys in *The Importance of Being Earnest* mag in ihrer Umdeutung viktorianischer Wertvorstellungen somit zwar einem wildeschen Diktum entsprechen: „The first duty in life is to be as artificial as possible. What the second duty is no one has as yet discovered“ (Oscar Wilde, „Phrases and Philosophies for the Use of the Young“ [1894], in: *Collins Complete Works of Oscar Wilde*, hgg. von Harper-CollinsPublishers [Glasgow, 52003], 1244-1245, 1244). Vgl. hierzu auch Höfele, „Wilde, Oscar,“ 621. Zugleich kommt hier aber eine amoralische hedonistische Einstellung zum Ausdruck, die von keinerlei Verantwortungsbewusstsein für das eigene Tun oder auch gegenüber dem Mitmenschen zeugt und die somit unmöglich als Grundlage eines auch nur ansatzweise verallgemeinerbaren Verhaltensideals betrachtet werden kann. Letzteres illustriert auch Algernons folgende Aussage: „Pay it? How on earth am I going to do that? You don’t suppose I have got any money? How perfectly silly you are. No gentleman ever has any money“ (385).

<sup>35</sup> Höfele, „Dandy und New Woman,“ 154.

<sup>36</sup> Und das ist (neben einer rein ästhetischen Präferenz) das entscheidende Argument für die Auswahl dieser Version für meine Arbeit.

liert, besteht Algernons dandyhaftes Auftreten somit den Test lebensweltlicher Haltbarkeit nicht, erweist es sich vielmehr als eine Grundeinstellung, die nur bei weitgehender „ökonomisch-soziale[r] Absicherung“<sup>37</sup> überhaupt möglich ist und im Zweifelsfall durch das Eingreifen des Stückes (vertreten durch Jack) gerettet werden muss, das im Sinne seiner Parteinahme für die Dandyphilosophie und gemäß der gattungstypischen Strukturen der Komödie eine Zuspitzung zu verhindern weiß: „The play is insistent in underlining the seeming inevitability of Algernon's bankruptcy until he is rescued by comedic conventions.“<sup>38</sup>

Zusammenfassend lässt sich somit festhalten, dass *The Importance of Being Earnest* (ähnlich wie *A Woman of No Importance*) Konfliktlagen seiner Zeit durchaus aufgreift und problematisiert, und dies nicht zuletzt in höchster ästhetischer Kunstfertigkeit. Zugleich wächst sich die Kritik an den Bedingungen des späten 19. Jahrhunderts aber (anders als in den Dramen Shaws) nie zu einem direkten und offenen Angriff aus, wird sie vielmehr im unbeschwerten und unverbindlichen Ton des Dandys und der Komödie aufgelöst,<sup>39</sup> wodurch wiederum stets der enge Rahmen des für Wildes Zeitgenossen Akzeptablen zumindest oberflächlich gewahrt bleibt. Dies mag nun zwar den Publikationsbedingungen der Zeit wie den Rezeptionsgewohnheiten des viktorianischen Publikums entgegenkommen,<sup>40</sup> führt aber auch dazu, dass *The Importance of Being Earnest* sein kritisches Aussagepotenzial nur eingeschränkt zur Geltung bringt und das Stück nicht den Eindruck einer überzeugenden wie fundamentalen Auseinandersetzung mit soziokulturellen Problemlagen und existenziellen Fragestellungen im Übergang vom 19. zum 20. Jahrhundert vermittelt, sondern eher unschlüssig im Spannungsfeld von „Provokation und Anpassung“<sup>41</sup> oszilliert.



Vor dem Hintergrund der bisherigen Überlegungen ist es nun aber nicht überraschend, dass die Form der Komödie auch wesentlich für das *happy ending* des Dramas oder, präziser formuliert, für die **Auflösung der Konfliktlagen** verantwortlich zeichnet, die sich als potenziell gravierende Herausforderungen für die Figuren und deren Selbstgestaltungsbestrebungen im Verlauf der Handlung andeuten, die letztlich aber „nie zu offenen Problemstellungen entwickelt“<sup>42</sup> werden. So thematisiert *The Importance of Being Earnest* ganz im Sinne seiner formalen Gattungszugehörigkeit die Dimensionen persönlicher Identität und menschlichen Handelns wenig ernsthaft und

---

<sup>37</sup> Höfele, „Dandy und New Woman“, 151.

<sup>38</sup> Lalonde, „*The Importance of Being Earnest* as Social Criticism“, 664.

<sup>39</sup> Vgl. hierzu auch Lenz, „Der Ästhet als sozialer Rebell“, 334-336 sowie Kohl, *Das literarische Werk zwischen Provokation und Anpassung*, 413. Letztgenannte Arbeit spricht auch vom „artifizialen Geist“, der alle Teile des Stückes durchdringt“ (430).

<sup>40</sup> Vgl. hierzu auch meine Ausführungen in Kapitel 4 sowie Powell, *Oscar Wilde and the Theatre of the 1890s*, 13; Worth, *Oscar Wilde*, 153-154 und Lalonde, „*The Importance of Being Earnest* as Social Criticism“, 668-669.

<sup>41</sup> Wie es die Studie Kohls in ihrem Titel so prägnant formuliert.

<sup>42</sup> Kohl, *Das literarische Werk zwischen Provokation und Anpassung*, 413.

eher spielerisch<sup>43</sup> und umgeht oder marginalisiert in diesem Rahmen inhaltliche Fragestellungen, die dem individuellen Verlangen nach Selbstkonstituierung im Wege stehen könnten.<sup>44</sup> Insbesondere weicht das Stück den schwerwiegenden Konsequenzen aus, die sich angesichts strenger viktorianischer Normen aus Algernons und Jacks *bunburying*, vor allem aber aus Gwendolens und Cecily wenig rollenkonformem Verhalten für die Figuren im Rahmen einer von soziomoralischen Wertvorstellungen getragenen poetischen Gerechtigkeit ergeben könnten, und löst sie stattdessen scheinbar mühelos im *happy ending* der Komödie auf.<sup>45</sup> Schon ein Vergleich mit *A Woman of No Importance* und *Mrs Warren's Profession* ist hier aufschlussreich, offenbaren diese Bühnenwerke doch die prägende Macht der zeitgenössischen kulturellen Konventionen, denen die einzelnen Figuren (Mrs. Arbuthnot, Vivie Warren) nur schwerlich entgehen können und angesichts derer sie nur vor dem Hintergrund des Bemühens der Dramen um Bewahrung des neuzeitlichen Handlungsmodells letztlich nicht zum Scheitern verurteilt sind.<sup>46</sup> Thomas Hardys in demselben Jahrzehnt veröffentlichter Roman *Tess of the D'Urbervilles* (1891) allerdings muss keine derartigen Rücksichten nehmen und verdeutlicht stattdessen in aller Klarheit die gebündelte Kraft der Formationen des Spätviktorianismus, die in ihrer Funktion als Begrenzungen *individueller* Lebensgestaltung zur vollen Entfaltung kommen und Tess aufgrund ihrer kulturell definierten Verfehlungen schließlich zugrunde richten. Dieser Kontext lässt aber besonders anschaulich werden, wie massiv in *The Importance of Being Earnest* das Stück selbst im Kontext der Komödienkonventionen eingreift (und wohl auch eingreifen muss), um angesichts von Gwendolens und Cecily wie auch Algernons und Jacks Verstößen gegen moralische Wertvorstellungen und soziokulturelle Verhaltenserwartungen der Zeit solchermaßen existenziell weitreichende Folgen von ihnen abzuwenden. Das wiederum erreicht es dadurch, dass es *erstens* die sich abzeichnenden engen Grenzen menschlicher Selbst- und Lebensgestaltungsbemühungen (die im Übrigen als

---

<sup>43</sup> Im Hinblick auf die Frage persönlicher Identität besonders deutlich im *bunburying* Algernons und Jacks, im Spiel mit dem Namen *Ernest*, in den Taufansinnen der beiden erwachsenen Männer oder auch in der Verwechslung Algernons durch Cecily. Diese Reihe ließe sich fortsetzen. Zum spielerischen Umgang des Stückes mit der Frage menschlicher Identität, vgl. auch Zaic, „*The Importance of Being Earnest*,“ 46-49. Zur Thematik menschlicher Identität in *The Importance of Being Earnest*, vgl. auch Worth, *Oscar Wilde*, 152-182. Zur spielerischen Trivialisierung ernster Problemlagen in *The Importance of Being Earnest* im Sinne der Komödie, vgl. auch Kohl, *Das literarische Werk zwischen Provokation und Anpassung*, 422-424.

<sup>44</sup> Das heißt der Komödiencharakter des Werkes lässt mögliche Probleme der Figuren im Hinblick auf deren Bestrebungen der Selbst- und Lebensgestaltung, die sich aus den schwierigen Bedingungen der viktorianischen Zeit für sie ergeben könnten, nicht in ihrer existenziellen Reichweite deutlich werden. Diese Eigenheit von *The Importance of Being Earnest* hängt wiederum nicht zuletzt mit der fehlenden Ernsthaftigkeit seiner Sozial- und Kulturkritik zusammen.

<sup>45</sup> Was Salgãdos Einführung zum englischen Drama für die *Restoration comedy* formuliert, kann somit auch für *The Importance of Being Earnest* Gültigkeit beanspruchen: „The demands of the comic genre [...] would naturally exercise their shaping influences against the tendency to realism” (*English Drama*, 144). Zum Verhältnis von poetischer Gerechtigkeit und *happy ending* in *The Importance of Being Earnest*, vgl. auch Therese Fischer-Seidel, „Oscar Wilde: Ästhetizismus und Populärart,“ *Germanisch-Romanische Monatsschrift*, 38 (1988), 429-443, 434.

<sup>46</sup> Das ein Gelingen individueller Selbstgestaltung einfordert und somit letztlich in Widerspruch zum kulturkritischen Impetus und Aussagepotenzial der Stücke tritt.

diskursive Strukturen dem individuellen Handeln vorgängig und nur begrenzt zugänglich sind) im gattungstypischen heiteren Schluss größtenteils gleichsam in nichts auflöst, anstatt sie in letzter (kulturkritischer wie identitätsrelevanter) Konsequenz in ihren negativen Auswirkungen auf die Figuren zu zeigen. Wo das, wie für Cecily und Gwendolen, nur noch unter offenem Bruch mit zeitgenössischen Normen möglich wäre, die eine (notfalls erzwungene) passive Rolle der Frau einfordern, fängt das Stück *zweitens* deren abweichendes Verhalten am Ende innerhalb eines kulturell affirmierbaren wie affirmierten Rahmens auf, indem es soziokulturelle Anforderungen mit inneren Bedürfnissen zur Deckung bringt und die von beiden angestrebte Ehe unter Akzeptanz oder gar Zustimmung der Vertreterin viktorianischer Respektabilität und Konventionalität, Lady Bracknell,<sup>47</sup> möglich macht. In diesem Zusammenhang beseitigt *drittens* das Drama selbst aber mögliche Hindernisse und Problemkonstellationen in Form sozialer Barrieren, die aufgrund aristokratischen Standesbewusstseins, erneut repräsentiert durch Lady Bracknell, einer Verbindung Jacks und Gwendolens im Wege stehen könnten und welche die Handlungskompetenz der Figuren letztlich überstiegen, vermittelt es doch Jack einen gesellschaftlichen Ansprüchen zumindest weitgehend genügenden Familienhintergrund.

Durch die beschriebenen Mechanismen gelingt es *The Importance of Being Earnest* aber auch, den Anschein zu erwecken, als seien die Konfliktlagen des Stückes figuralen Ursprungs und demgemäß auch in figuraler Interaktion lösbar:

Das Werk ist in dem Sinne eine durchaus ‚menschliche‘ Komödie, als alle Spannungselemente solche zwischenmenschlicher Natur sind, die aus unerfülltem zwischenmenschlichen Verlangen entstehen und in ihrer Erfüllung abgesättigt werden.<sup>48</sup>

Da *The Importance of Being Earnest* mit dem umfassenden Erfolg der individuellen Selbstgestaltungsbemühungen endet, der wiederum vorgeblich auf das Handeln autonomer Subjekte zurückzuführen ist,<sup>49</sup> scheint so letztlich das im Werk zugrunde gelegte neuzeitliche Handlungsmodell angemessen. Und hierdurch bewegt sich das Stück schließlich auf den ersten Blick auch innerhalb der neuzeitlichen Dramenkonzeption, welche auf der Interaktion handlungsmächtiger Individuen aufbaut. Das allerdings ist nur aufgrund zweier Voraussetzungen möglich: Zum einen erweist sich hier die *formale* Zugehörigkeit zum Genre der Komödie bedeutsam, die nicht nur im Sinne des ihr gattungstypisch eingeschriebenen unbeschwerten Ereignisverlaufes mit glücklichem Ende immer dann einschreitet, wenn die Figuren angesichts spezifischer Problemlagen mit für sie weitreichenden Folgen an ihre (soziokulturellen) Grenzen stießen und sie aufgrund zeitgenössischer Verhältnisse somit in ausweglose Situationen geraten könnten, sondern die zudem von vornherein eine profunde und ernsthafte Thematisierung der Fragen persönli-

---

<sup>47</sup> Zur Funktion Lady Bracknells in *The Importance of Being Earnest*, vgl. Powell, *Oscar Wilde and the Theatre of the 1890s*, 136-138.

<sup>48</sup> Zaic, „*The Importance of Being Earnest*“, 54.

<sup>49</sup> Vgl. hierzu auch Gagnier, „Wilde and the Victorians“: „The values of [...] individuality in the face of mass custom and of autonomy infuse Wilde’s [...] work“ (25).

cher Identität und menschlichen Handelns zu umgehen weiß,<sup>50</sup> statt sie in ihrer ganzen prekären Tragweite deutlich werden zu lassen. Zum anderen, und damit eng verbunden, erfordert das die *inhaltliche* Ausgrenzung oder zumindest Marginalisierung bestimmter soziokultureller Bedingungen, die den Gestaltungsanspruch des Einzelnen zu unterlaufen drohen und die dem Stück gleichwohl subtextuell eingeschrieben sind, und hier insbesondere der Beschränkungen, denen die Frau innerhalb der patriarchalisch strukturierten Gesellschaft des 19. Jahrhunderts unterworfen ist und die *The Importance of Being Earnest* (wie aufgezeigt) nicht konsequent in das Geschehen einarbeitet.<sup>51</sup> Vor dem Hintergrund all dieser notwendigen, aber unplausiblen und wenig überzeugenden Voraussetzungen, durch die sich das Werk im Übrigen in großer Distanz zur soziokulturellen Lebens- und Erfahrungswelt positioniert,<sup>52</sup> erscheint jedoch die strukturelle Übereinstimmung mit dem neuzeitlichen Dramenmodell äußerst fragwürdig und erzeugt *The Importance of Being Earnest* durch die beschriebenen Hilfskonstruktionen so folglich eine nur oberflächliche Kongruenz von Form und Inhalt.<sup>53</sup> Letztlich überdeckt das Stück, indem es sich soziokulturellen und identitätsrelevanten Herausforderungen im Übergang zum 20. Jahrhundert nur spielerisch zuwendet und außerdem inhaltliche Problemstellungen künstlich auf ein solches Maß reduziert,

---

<sup>50</sup> Letzteres erscheint im Übrigen auch im Hinblick auf Lady Bracknell, Dr. Chasuble und Miss Prism unplausibel, die ihre aristokratischen beziehungsweise viktorianischen Existenzen zwar scheinbar problemlos sozial herzuleiten vermögen, welche aber letztlich als sinnentleert erkennbar werden und keine gehaltvollen und perspektivisch ausgerichteten Lebensentwürfe begründen. Die hier potenziell angelegte Hinterfragung persönlicher Identität entwickelt das Stück aber ebenso wenig wie für die oben angesprochenen Figuren zu einem ernststen Problem.

<sup>51</sup> Vgl. auch Eltis, *Society and Subversion*: „Its [The Play’s; M.R.] characters are free to realize themselves perfectly, for there are no harsh laws to intervene. [...] Nothing stands in the way of their self-creation, for reality itself is infinitely adaptable“ (194-195). Vgl. hierzu insgesamt *ibid.*, 194-200. Es zeigt sich aber somit ähnlich wie in *A Woman of No Importance* auch in *The Importance of Being Earnest* das (um des neuzeitlichen Autonomiemodells und letztlich um der traditionellen Dramenkonzeption willen) unterstützende Eingreifen des Werkes, wo die Handlungs- und Gestaltungsmöglichkeiten der Figuren überschritten werden könnten.

<sup>52</sup> Vgl. hierzu auch Lenz, „Der Ästhet als sozialer Rebell“, 327 sowie Kohl, *Das literarische Werk zwischen Provokation und Anpassung*, 518. Vgl. andererseits aber *ibid.*, 438-439.

<sup>53</sup> Schon allein anhand dessen, dass bestimmte Problemkonstellationen, und hier insbesondere die anfängliche soziale Distanz zwischen Gwendolen und Jack, nur durch unplausible Zufälligkeiten beseitigt werden, zeigt sich implizit nicht nur, welche weitreichenden Herausforderungen für die Figuren hier potenziell angelegt sind, die ihren Handlungs- und Selbstgestaltungsanspruch nachhaltig begrenzen könnten, sondern es offenbart sich schlussendlich auch die Revisionsbedürftigkeit des neuzeitlichen Dramenmodells. An diesem Befund kann auch nichts ändern, dass *The Importance of Being Earnest* zeitgenössische Bühnenkonventionen nicht zuletzt durch derartige Unplausibilitäten zumindest ansatzweise parodiert und Lady Bracknell das sogar (metadramatisch bewusst) reflektieren lässt („I sincerely hope nothing improbable is going to happen.“ [414]), denn letztlich vermag das Stück keine Alternativen im ästhetischen Bereich aufzuzeigen, welche die Spannung von Form und Inhalt einer schlüssigen Lösung zuführen. Zu weiteren in *The Importance of Being Earnest* parodistisch übertriebenen Zufälligkeiten wie beispielsweise dem Auf- und Abtreten von Figuren allein aus bühneneigener Notwendigkeit und ohne jede handlungsimmanente Motivierung, vgl. unter anderem das plötzliche Erscheinen Miss Prismas gegen Ende des Stückes, welches durch die unangemessen antiquierte Sprachverwendung Dr. Chasubles verfremdet und metadramatisch kommentiert wird: „She approaches; she is nigh“ (413). Zu diesen Unplausibilitäten sowie zur damit verbundenen (metadramatisch bewussten) parodistischen Unterwanderung des zeitgenössischen *well-made play* und dessen Vertrauen in eine handwerklich ordentlich durchkomponierte Ästhetik, vgl. Breuer, „*The Importance of Being Earnest* als modernes Drama“, 451-453.



dass sie dem formalen Handeln der Figuren schließlich umfassend zugänglich scheinen, eine hier angelegte fundamentale Divergenz,<sup>54</sup> erweisen sich Wildes Komödie und die ihr eigenen strukturellen wie thematischen Charakteristika somit (wie eingangs betont) als Rettungsversuch einer Dramenkonzeption, die den Bedingungen der Moderne nicht mehr angemessen zu begegnen vermag.



*The Importance of Being Earnest*, wie die britische Theaterkunst um 1900 generell, weiß auf diese Herausforderung keine Antwort, da die Dramatik der Zeit keine Distanz zum neuzeitlichen Handlungsmodell gewinnt, und das trotz einer fundamentalen Verunsicherung, die sich mit der zunehmenden Einsicht in die Begrenzungen des individuellen Handlungs- und Gestaltungsanspruchs durch eine Vielzahl von Einflüssen einstellen musste. Letzteres nimmt in folgender zweiter Bemerkung Wildes in pessimistischer Zuspitzung fast postmoderne Züge an, während die erste Aussage den Menschen in optimistischer Überhöhung weiterhin als selbstbestimmtes Wesen betrachtet:

The personality of man [...] will [...] [not] admit any laws but its own laws; nor any authority but its own authority.

[...] the many prisons of life – prisons of stone, prisons of passion, prisons of intellect, prisons of morality, and the rest. All limitations, external or internal, are prison-walls, and life is a limitation.<sup>55</sup>

Erst dem *New English Drama* wird es dann gelingen, diese beiden hier angedeuteten Extrempositionen vor dem Hintergrund eines vermittelnden Handlungsmodells einer dramenästhetisch notwendigen wie schlüssigen Lösung zuzuführen. Demgemäß steht *The Importance of Being Earnest* „innerhalb der englischen Literatur“ aber auch höchstens (wie es Horst Breuer formuliert) am „Beginn der modernen Dramatik“, und das nicht aufgrund seiner (vermeintlich) „radikal neuen Ästhetik“,<sup>56</sup> sondern möglicherweise aufgrund des parodistischen Spiels mit der dramatischen Tradition,<sup>57</sup> vor allem aber aufgrund seiner Auseinandersetzung mit bestimmten Fragestellungen,

---

<sup>54</sup> Und dementsprechend beschränkt sich die „dem Werk so eigentümliche Geschlossenheit von Gehalt und Gestalt“ (Zaic, „*The Importance of Being Earnest*“, 52) auf die vollständige Durchdringung des Stückes durch eine komödienhaft-dandyhafte Leichtigkeit, wodurch es sich von *A Woman of No Importance* abhebt.

<sup>55</sup> Erstes Zitat aus Oscar Wilde, „*The Soul of Man Under Socialism*“ (1891), in: *Collins Complete Works of Oscar Wilde*, hg. von *HarperCollinsPublishers* (Glasgow, 2003), 1174-1197, 1179. Zweites Zitat aus einem Brief des Jahres 1898. Beide zitiert in Eltis, *Society and Subversion*, 200 und 201.

<sup>56</sup> Breuer, „*The Importance of Being Earnest* als modernes Drama“, 445.

<sup>57</sup> Vgl. hierzu die These des Aufsatzes Breuers, wonach *The Importance of Being Earnest* die dramatische Tradition parodierte, indem es sich im Spannungsverhältnis von obsoletter Form einerseits und belanglosem Inhalt andererseits konstituierte, wodurch es sich aber den Widerspruch von Struktur und Thematik zum Gegenstand mache (ibid., 450). Das kann man zwar so sehen; entscheidend ist aber, dass das Stück zu keiner überzeugenden Auflösung dieses Widerspruchs kommt.

durch die es auf **Moderne und Postmoderne** beziehungsweise auf das moderne und postmoderne beeinflusste britische Theater (und folglich auch auf *Travesties*) vorausweist.

So wendet sich *The Importance of Being Earnest* (wie gezeigt) den spätestens in der Moderne zunehmend krisenhaften und in postmodernen Theorieansätzen hochgradig problematisierten Dimensionen persönlicher Identität und menschlicher Autonomie zu, und es veranschaulicht zumindest andeutungsweise, wie die (individuelle) Gestaltung des eigenen Lebens unter den Bedingungen moderner Gesellschaften nicht Vorgabe, sondern nunmehr Aufgabe des Einzelnen ist.<sup>58</sup> In diesem Kontext zeichnet sich im Stück sowohl anhand der unreflektierten Liebesskripte, denen Gwendolen und Cecily folgen (und für die hier stellvertretend ihr Wunsch nach einem Partner mit Namen *Ernest* steht), als auch anhand der viktorianischen Diskursstruktur des *being earnest* wenigstens ansatzweise die (poststrukturalistische) Einsicht in die unausweichliche kulturelle Präformierung menschlichen Daseins ab, eine Position, die im Übrigen in folgendem bekannten Diktum aus „The Decay of Lying“ ihren prägnanten Ausdruck findet: „Life imitates Art far more than Art imitates Life.“<sup>59</sup> Durch das im viktorianischen Ideal der *earnestness* begründete *bunburying* Algernons und Jacks wiederum nimmt Wildes Komödie ansatzweise (post-)moderne Kritik an vereinfachenden Wahrheits- und Wirklichkeitsbegriffen vorweg, indem sie die erfundenen Identitäten Jacks (als Ernest) und Algernons (als Jacks Bruder) am Ende bestätigt, und das entgegen konventionellen Erwartungshaltungen und Konzeptionen, wonach diese schließlich im Stück unweigerlich als Fiktionen zu enttarnen seien und einer vermeintlich eindeutigen Wahrheit zu weichen hätten. Ineins hiermit stellt *The Importance of Being Earnest* aber auch die Frage nach den Möglichkeiten und Grenzen von Erkenntnis, die als vorläufig und potenziell revidierbar aufscheint.<sup>60</sup> Letzteres offenbart sich auch anhand der Vielzahl der im Stück erwähnten Texte, in denen sich nicht nur die (im Zuge des *linguistic turn* betonte) Bedeutung von Sprache für das menschliche Erkennen abzeichnet, sondern welche aufgrund ihrer in sich widersprüchlichen Mehrperspektivität außerdem tendenziell auf die Unzuverlässigkeit textueller Interpretationen der soziokulturellen Lebenswelt aufmerksam machen:

---

<sup>58</sup> Und während das im wildeschen Stück in den figuralen Bemühungen um Distanzierung von soziokulturellen Bedingungen thematisch wird, findet es in *Travesties* dann seinen exemplarischen Niederschlag in Carrs Streben nach individueller Größe. Zur indes deutlich ausgeprägteren Konsequenz, mit der letztgenanntes Drama dieses Grundproblem der (Post-)Moderne inszeniert, vgl. meine weiteren Überlegungen.

<sup>59</sup> Oscar Wilde, „The Decay of Lying“ (1889), in: *Collins Complete Works of Oscar Wilde*, hgg. von *HarperCollins Publishers* (Glasgow, 2003), 1071-1092, 1082. Vgl. hier auch Gwendolens Bemerkung, der (unbewusst) ein Verweis auf die kulturelle Präformierung menschlichen Denkens und Handelns eingeschrieben ist: „We live, as I hope you know, Mr. Worthing, in an age of ideals“ (365).

<sup>60</sup> In verschiedenen Figurenaussagen wird dieser Problemkomplex auch (mehr oder weniger bewusst) explizit thematisiert, so durch Algernon („The truth is rarely pure and never simple.“ [362]), durch Gwendolen, die von den „actual facts of real life“ spricht „as we know them“ (366), und schließlich auch durch Cecily: „All I know [...] is merely from observation. So I don't suppose it is true“ (377). Zur relativierenden Auseinandersetzung mit dem Wahrheitsbegriff im Spiel mit Identitäten sowie als erkenntnistheoretisches Problem, vgl. Zaic, „*The Importance of Being Earnest*,“ 49-52. Zur andeutungsweisen Relativierung des Wahrheitsbegriffs in *The Importance of Being Earnest* und zur Vertiefung dieser Thematik in *Travesties*, vgl. auch Neumeier, *Spiel und Politik*, 142.

CECILY [...]: I am afraid you must be under some misconception. Ernest proposed to me exactly ten minutes ago. (*Shows diary.*)

GWENDOLEN [...]: It is certainly very curious, for he asked me to be his wife yesterday afternoon at 5.30. If you would care to verify the incident, pray do so. (*Produces diary of her own.*) (398)<sup>61</sup>

Darüber hinaus verweist die Bedeutung der Tagebücher für die beiden Frauenfiguren (wenn auch nur ansatzweise und verspielt) auf die sinnstiftende Funktion und Notwendigkeit autobiographischer Selbstauslegung unter den Voraussetzungen der (Post-)Moderne,<sup>62</sup> und in diesem Zusammenhang deutet sich auch der selektive, kreative und fiktionale Mechanismus menschlicher Erinnerung zumindest an, der dann in *Travesties* zu einer zentralen Problemstruktur wird:

CECILY: I keep a diary in order to enter the wonderful secrets of my life. If I didn't write them down, I should probably forget all about them.

MISS PRISM: Memory, my dear Cecily, is the diary that we all carry about with us.

CECILY: Yes, but it usually chronicles the things that have never happened, and couldn't possibly have happened. I believe that Memory is responsible for nearly all the three-volume novels that Mudie sends us. (376)

In Cecily's abschließendem Bezug auf die Romankultur der Zeit manifestiert sich zu guter Letzt ein weiteres Charakteristikum von *The Importance of Being Earnest*, durch das es postmoderne Konventionen vorwegnimmt, ist das Stück doch von (häufig genug kritischen) metadramatischen und metaliterarischen Kommentaren und Anspielungen durchzogen.<sup>63</sup>

---

<sup>61</sup> In weiteren Texten wie beispielsweise Lady Bracknells „list of eligible young men“ (368), Cecily's selbst verfassten Liebesbriefen (394-395) oder auch den geplanten Zeitungsannoncen der beiden jungen Frauenfiguren (398), mit denen *Realität* überhaupt erst definiert werden soll, zeichnet sich außerdem (wenigstens spielerisch) ab, inwieweit *Wirklichkeit* ein interessengeleitetes Konstrukt darstellt. Zu diesen Überlegungen, vgl. auch Stefan Glomb, *Erinnerung und Identität im britischen Gegenwartsdrama* (Tübingen, 1997), 209-212 sowie Neil Sammells, „Earning Liberties: *Travesties* and *The Importance of Being Earnest*,“ *Modern Drama*, XXIX (1986), 376-387, 378-380. Demgegenüber betont Blüggels Arbeit für *The Importance of Being Earnest* die „Verlässlichkeit des geschriebenen Texts“ (*Metadrama und Postmoderne*, 190). Dieser Widerspruch lässt sich allerdings dahingehend auflösen, dass sich die wildesche Komödie (wie sogleich auszuführen) durch ein nur begrenztes Problembewusstsein auszeichnet, womit sie aber die Möglichkeit sprachlich eindeutiger Vergewisserung in Bezug auf die menschliche Lebenswelt (im Unterschied zu *Travesties*; vgl. *ibid.*) letztlich nicht prinzipiell infrage stellt. Zu Letzterem, vgl. auch Kohl, *Das literarische Werk zwischen Provokation und Anpassung*, wo (bezüglich der Fragestellungen nach Erkenntnis und Wahrheit) festgehalten wird: „Die [...] Irritierung des Vertrauens auf die Erkenntnisfähigkeit sowie die Relativierung der Wahrheit werden jedoch nicht zum Problem vertieft“ (435).

<sup>62</sup> Zu Letzterem, vgl. Glomb, *Erinnerung und Identität*, 166. Vgl. hier auch Sammells, „Earning Liberties“: „The fundamental lesson of *The Importance of Being Earnest* is that all writing is a lie we cannot do without“ (382). Zur im Stück in Umrissen skizzierten Bedeutung des Schreibprozesses für Selbstauslegung und Lebensgestaltung, vgl. auch Miss Prism's Aufforderung an Algernon „[to] turn over a new leaf in life“ sowie seine Reaktion hierauf: „I have already begun an entire volume, Miss Prism“ (392).

<sup>63</sup> Vgl. hier unter anderem Jacks skeptische Bestandsaufnahme der zeitgenössischen Literatur: „Few of our modern novelists dare to invent a single thing. It is an open secret that they don't know how to do it“ (410-411). Explizit metaliterarisch äußert sich das Stück auch zum „corrupt French Drama“ (363), zur „modern literature“ insgesamt (362) oder auch zur (wohl vor dem Hintergrund des moralisierenden Um-

Neben den nicht zu überschenden Gemeinsamkeiten müssen nun allerdings auch Differenzen zwischen der Komödie Wildes und (post-)modernen Positionen beziehungsweise dem vom *linguistic turn* geprägten stoppardschen Werk hervorgehoben werden, und diese sind vor allem im deutlich geringeren Problembewusstsein angelegt, durch welches sich *The Importance of Being Earnest* schließlich doch als Kind seiner Zeit erweist und aufgrund dessen es sich nicht zuletzt von *Travesties* unterscheidet. Das wiederum findet seinen Ausdruck zunächst im Kontext der figuralen Selbstgestaltungsbestrebungen, indem im letztgenannten Stück Vergangenheit und Erinnerung sehr viel tiefergehend in ihrer identitäts- und autonomiebezogenen Bedeutung reflektiert werden. Darüber hinaus ist hier jedoch auch der Bereich der textuell-kulturellen Prägung und Präformierung relevant, und dies in zweifacher Weise. Wie die Studie Kerry Powells herausarbeitet, weist *The Importance of Being Earnest* durch den starken Einfluss zeitgenössischer dramatischer Prätexte und Konventionen auf das Werk deutliche intertextuelle Spuren auf.<sup>64</sup> Im Gegensatz zu *Travesties* und zu dessen reflektierten und direkten Bezügen auf seinen zentralen Prätext setzt sich das Stück damit indes jenseits der Parodie weder bewusst noch explizit auseinander. Des Weiteren treten auch auf der Figurenebene Unterschiede im Umgang mit kulturellen Präformierungen hervor. Zwar sehen sich die *dramatis personae* beider Werke mit je spezifischen diskursiven Formationen konfrontiert; während sich anhand von Carr indes (wie noch herauszuarbeiten sein wird) das unhintergehbare Eigengewicht textueller *emplotment*-Muster offenbart,<sup>65</sup> affirmiert *The Importance of Being Earnest* nicht nur den Widerstand Algernons und Jacks gegen das soziomoralische Ideal der *earnestness*, sondern lässt es zudem Gwendolen und Cecily schließlich über zeitgenössische Konventionen triumphieren,<sup>66</sup> wodurch das Drama der Jahrhundertwende jedoch kulturelle Strukturen in ihrer präformierenden Wirkung höchstens begrenzt und wenig bewusst problematisiert und stattdessen die neuzeitliche Konzeption (vermeintlicher) Autonomie des Individuums unterstreicht. Angesichts dessen weist sich das wildesche Stück aber durch eine deutlich

---

felds der Zeit letztlich verneinten) Frage nach der pädagogischen Funktion von Literatur („Are there ever any ideas in improving books? I fear not.“ [391]). Letzteres wird im Übrigen in „The Preface“ zu *The Picture of Dorian Gray* (1891) noch deutlicher formuliert: „There is no such thing as a moral or an immoral book. Books are well written, or badly written. That is all“ (Oscar Wilde, *The Picture of Dorian Gray* [London et al., 2003], 3). Zu Aspekten des Werkes Wildes, in denen es auf die (Post-)Moderne vorausweist, vgl. auch Fischer-Seidel, „Ästhetizismus und Popularität“ (hier auch unter spezifischem Bezug auf *The Importance of Being Earnest*); Kohl, *Das literarische Werk zwischen Provokation und Anpassung*, 507-520 sowie Gagnier, „Wilde and the Victorians“, 18-20.

<sup>64</sup> Vgl. Powell, *Oscar Wilde and the Theatre of the 1890s*, Kapitel 7 und 8. Ineins hiermit betont die Arbeit allerdings auch die Unterschiede, durch die sich *The Importance of Being Earnest* signifikant von seinem dramatischen Umfeld abhebt und aufgrund derer das Stück letztlich anders als die Mehrzahl seiner Zeitgenossen bis heute nicht in Vergessenheit geraten ist.

<sup>65</sup> Vgl. hierzu auch Glomb, *Erinnerung und Identität*, 252.

<sup>66</sup> Zu diesem Gegensatz, vgl. auch Sammells, „Earning Liberties“: „In *The Importance of Being Earnest* ‚playing‘ is the attainment of freedom. The two pairs of young lovers undergo a process of self-creation, becoming the fabrications of their own fictionalising imagination. [...] Stoppard’s Henry Carr attempts to reconstruct his history and personality in the same way as Wilde’s young lovers; his is a gesture towards self-definition and freedom, but the manner of this gesture (his continual recourse to historical and literary stereotypes) is a recognition of restraint“ (386).

optimistischere Sicht auf die Handlungs- und Selbstgestaltungsmöglichkeiten des Menschen aus. Mithin bleibt Jacks zentrale Frage so letztlich nicht unbeantwortet: „Lady Bracknell, I hate to seem inquisitive, but would you kindly inform me who I am?“ (415). Und dies wiederum kommentiert er in für *The Importance of Being Earnest* charakteristisch spielerischer und unernster Weise, wodurch aber auch die Fragen nach Wahrheit und Identität am Ende (anders als für Carr in *Travesties*) einer eindeutigen und vereindeutigenden Lösung zugeführt werden: „Gwendolen, it is a terrible thing for a man to find out suddenly that all his life he has been speaking nothing but the truth“ (418).<sup>67</sup>



Für das **geringere Problembewusstsein von *The Importance of Being Earnest*** zeichnet mithin auch die eher spielerische Auseinandersetzung mit den oben herausgearbeiteten modernen und postmodernen Fragestellungen innerhalb des komödienthaften Rahmens verantwortlich, wohingegen sich *Travesties* ihnen bei aller Komik, von der viele seiner Szenen gleichfalls geprägt sind, sehr viel ernsthafter und entschlossener zuwendet.<sup>68</sup> Eine Gegenüberstellung kurzer Passagen beider Stücke kann die unterschiedliche Herangehensweise exemplarisch verdeutlichen, wobei sich in deren Erster anhand von Cecilys Reaktion auf Algernons Rechtfertigungsversuche der unbeschwerte und folgenlose Umgang mit der Frage nach Wahrheit im wildeschen Drama ablesen lässt:

CECILY [...]: That certainly seems a satisfactory explanation, does it not?

GWENDOLEN: Yes, dear, if you can believe him.

CECILY: I don't. But that does not affect the wonderful beauty of his answer. (406)

Demgegenüber tritt diese Problemstellung in *Travesties*, wo sie, postmodern reflektiert, eng mit dem Prozess des Erinnerns verknüpft ist, spätestens dann in ihren existenziell bedeutsamen Auswirkungen auf die Selbstgestaltungsbemühungen Carrs hervor, als er sich mit Old Cecily Einwänden gegen seine Vergangenheitsversionen konfrontiert sieht:

---

<sup>67</sup> Zur Auseinandersetzung mit diesen und weiteren Aspekten der Postmoderne in *Travesties*, in welchen das Stück nicht zuletzt in seinem Problembewusstsein deutlich über *The Importance of Being Earnest* hinausgeht, sowie zur Frage, ob *Travesties* angesichts dessen als postmodernes Drama zu betrachten ist, vgl. die weiteren Ausführungen vorliegenden Kapitels.

<sup>68</sup> Vgl. auch Glomb, *Erinnerung und Identität*: „Die in *Importance* spielerisch angedeutete Problematisierung von Begriffen wie ‚Realität‘, ‚Wahrheit‘ und ‚Identität‘ [rückt] in *Travesties* in den Mittelpunkt des dramatischen Interesses“ (212). Zum Verhältnis von Komik und Ernsthaftigkeit in *Travesties*, vgl. auch Alfons Klein, „Ein Dandy als Historiker: Kulturgeschichte als Komödieninszenierung in Tom Stoppards *Travesties*“, in: Rüdiger Ahrens und Fritz-Wilhelm Neumann (Hgg.), *Fiktion und Geschichte in der anglo-amerikanischen Literatur* (Heidelberg, 1998), 377-394, 379-380.

CARR: Oh, Cecily. I wish I'd known then that you'd turn out to be a pedant! (*getting angry*) Wasn't this – Didn't do that – 1916 – 1917 – *What of it?* I was here. They were here. They went on. I went on. We all went on. (98)

Wie dieses Beispiel illustriert, werden in *Travesties* grundlegende Fragestellungen menschlichen Lebens unter den Bedingungen der (Post-)Moderne somit in ihrer ganzen existenziellen Relevanz und Tragweite für den Einzelnen deutlich,<sup>69</sup> wodurch sich das Stück im Unterschied zu *The Importance of Being Earnest* auch in enger Nähe zur soziokulturellen Lebenswelt verortet. Das verlangt aber zugleich nach einer Lösung des Form-Inhalt-Dilemmas, denn die explizite Auseinandersetzung mit hier angelegten inhaltlichen Problemlagen, die (wie *The Importance of Being Earnest* nur implizit offenbart) den *umfassenden* individuellen Handlungs- und Selbstgestaltungsanspruch übergreifen, macht auch die formale Anpassung des Dramatischen notwendig. Mithin wird so die Strategie des wildeschen Stückes, die Divergenz von Struktur und Thematik durch ästhetische Kunstgriffe und Kunstfertigkeit zu überdecken und im komödienthaften Spiel (scheinbar) aufzulösen, durch die konsequente Wendung hin zu Fragestellungen der Moderne wie Postmoderne *per se* unmöglich. Genau dieser Herausforderung aber stellt sich *Travesties*, und es löst (wie eingangs erwähnt) die Spannung von Form und Inhalt um 1900 im Sinne des Handlungsmodells des *New English Drama*. Demgemäß wird jedoch auch im Folgenden darauf zu achten sein, dass bei aller Komplexität des Gegenstands weiterhin die vergleichende Perspektive im Hinblick auf die beiden im Mittelpunkt meiner Analyse stehenden Aspekte, nämlich (1) die Fragen persönlicher Identität, menschlichen Handelns und individueller Selbstgestaltung sowie (2) das Verhältnis von Form und Inhalt, nicht aus dem Blick gerät.

## 8.2 Tom Stoppards *Travesties*: Zum Verhältnis von individueller Identitätskonstituierung und diskursiv-biographischer Präformierung

---

Als grundlegendes Dilemma, das in *Travesties* in seiner ganzen existenziellen Tragweite auf den Einzelnen durchschlägt, kristallisiert sich bei genauer Betrachtung das anthropologische Verlangen nach sinnhafter Selbstausslegung und Formgebung des eigenen Daseins in einer (westlichen) Welt heraus, die hier (im Unterschied zu traditionelleren Gesellschaftsstrukturen) nur noch wenig Hilfestellung gibt, und somit angesichts einer Grundkonstellation der (Post-)Moderne, in welcher Lebensgestaltung nicht mehr Vorgabe, sondern Aufgabe ist und in welcher der Mensch folglich im Prozess der Identitätskonstituierung weitgehend auf sich selbst zurückgeworfen wird. Konkret manifestiert sich dieser tiefenstrukturelle Problemkontext des Stückes in Carrs Bemü-

---

<sup>69</sup> Dementsprechend, und vor dem Hintergrund obiger Überlegungen, erscheint aber schon jetzt die Annahme, dass „die Grundstimmung der Dramen [...] identisch“ sei und auch *Travesties* mit einem *happy ending* schließe (Blüggel, *Metadrama und Postmoderne*, 185), äußerst fraglich.

hungen um ein bejahenswertes Dasein, die unter dem Vorzeichen eines persönlichen Geltungsbedürfnisses stehen,<sup>70</sup> aus welchem ein Streben nach individueller Größe resultiert, das aufgrund der unausweichlichen Notwendigkeit (im Sinne der schmidtschen „Selbstsorge“<sup>71</sup>) wie der erkennbaren Erfolglosigkeit seiner Versuche der Formgebung und Sinnstiftung fast zwanghafte Züge annimmt. Da Carr im Stück aus der Sicht eines gealterten Ich auf sein Leben zurückblickt, bilden wiederum Vergangenheit und Biographie die zentralen Stützpfiler seiner Selbstwahrnehmung. Aus dem Zusammenspiel des Verlangens nach persönlicher Größe einerseits und der Zentralität des biographischen Bezugs andererseits ergibt sich schließlich Carrs *Anspruch absoluter retrospektiver Gestaltung*, das heißt sein Bemühen, Vergangenes in vollständiger Kontrolle des Erinnerungsprozesses und im Einklang mit den genannten Bedürfnissen selbstmächtig zu modellieren, und dies mit dem Ziel der (auto-)biographischen Selbstvergewisserung unter Bekräftigung eines möglichst positiven Selbstbildes.<sup>72</sup> Vor dem Hintergrund einer semibewussten Ablehnung des eigenen zurückliegenden Lebens allerdings und folglich angesichts des gegenwärtigen Interesses der Kompensation im rückblickenden Gestaltungs- und Erzählprozess bewirken obige Konfliktlagen aber eben jene Versuche der Manipulation von Vergangenheit, durch die *Travesties* bis in seine Struktur hinein geprägt ist und über die Carr nachträglich doch noch zu einer individuell akzeptablen wie intersubjektiv akzeptierten<sup>73</sup> Version seines Daseins zu gelangen sucht.<sup>74</sup> Genau an dieser Stelle jedoch findet nicht nur die sinnstiftende Funktion autobiographischer Rückwendung für die menschliche Selbstausslegung unter den Bedingungen der (Post-)Moderne<sup>75</sup> ihren im Vergleich zu *The Importance of Being Earnest* sehr viel elaborierteren

---

<sup>70</sup> Zu Letzterem, vgl. Glomb, *Erinnerung und Identität*, 243-244.

<sup>71</sup> Wilhelm Schmid, *Philosophie der Lebenskunst: Eine Grundlegung* (Frankfurt/M., 1998), 244. Zur Notwendigkeit der „gestaltenden Sorge“ (245) heißt es hier: „Wird auf die Möglichkeit, das Selbst [...] zum Gegenstand der Sorge zu machen, verzichtet, bleibt seine Verfassung der Willkür der Verhältnisse überlassen“ (ibid.). Dies lässt sich durchaus auf Carrs innere Problemstruktur und Motivation sowie die Unausweichlichkeit seiner Bemühungen übertragen (wenngleich modifiziert, da seine Sorge nur bedingt „prospektiver und präventiver“ [ibid., 247] Art ist). Zum Aspekt der *Selbstsorge*, vgl. insgesamt ibid., 244-250; ders., *Auf der Suche nach einer neuen Lebenskunst: Die Frage nach dem Grund und die Neubegründung der Ethik bei Foucault* (Frankfurt/M., 2000), 244-251 sowie die Ausführungen in Kapitel 2 meiner Arbeit.

<sup>72</sup> Zu Letzterem, vgl. auch Glomb, *Erinnerung und Identität*, 206. Zu diesen Überlegungen, vgl. auch Sammells, „Earning Liberties“, 381 sowie Blüggel, *Metadrama und Postmoderne*, 168.

<sup>73</sup> Und hier ist einerseits Old Cecily angesprochen, deren Aussagen am Ende des Stückes belegen, dass sie (unter Durchbrechung der Theaterillusion, war sie doch schließlich nicht permanent auf der Bühne) Zeugin von Carrs Erinnerungserzählung wurde, wie man im Übrigen angesichts von Carrs massiven Problemlagen durchaus davon ausgehen kann, dass seine erzählerischen manipulativen Bezüge auf die Vergangenheit das jahrzehntelange Zusammenleben beider des Öfteren heimgesucht haben dürften. Andererseits wendet sich Carr in seiner Suche nach Bestätigung und Selbstpräsentation aber auch an den Zuschauer beziehungsweise Rezipienten. Zu den sich unter anderem hier manifestierenden epischen Elementen des Stückes, vgl. meine weiteren Überlegungen.

<sup>74</sup> Vgl. hierzu auch Werner Wolf, „Geschichtsfiktion im Kontext dekonstruktivistischer Tendenzen in neuerer Historik und literarischer Postmoderne: Tom Stoppards *Travesties*“, *Poetica*, 18 (1986), 305-357, 342.

<sup>75</sup> „Die eigene Lebensgeschichte [fungiert] gerade in von Kontingenz, Verzeitlichung und funktionaler Differenzierung bestimmten modernen Gesellschaftsformen in einer Weise als Basis der Selbstversicherung, wie dies in einer solch extremen Ausprägung in früheren Formen sozialer Organisation möglicherweise nicht der Fall war. Die autobiographische Rückbesinnung erscheint also [...] als Grundlage jeglicher

Niederschlag, sondern zeigt sich zudem die allgemeinere und in der Studie Glombs herausgearbeitete Bedeutung von Erinnerung für menschliche Identität<sup>76</sup> sowie deren Interdependenz:

Erinnerung wird in Abhängigkeit von dem jeweils gegenwärtigen Selbstkonzept *unbewußt* geformt, so daß die hieraus resultierenden *bewußten* Gedächtnisinhalte dieses wiederum bestätigen. Gibt es allerdings Erinnerungen, die so ‚stabil‘ sind, daß sie sich der Manipulation durch das Selbstkonzept entziehen, so muss es sich an diese anpassen.<sup>77</sup>

Die zweite Ausprägung des Wechselverhältnisses aber ist es, die für Carr eine zentrale Problemkonstellation repräsentiert. Zwar beschreibt die Vorstellung von *Stabilität* (wie obiges Zitat kenntlich macht) eine nur relative Größe; dennoch erweisen sich einige der vergangenheitsbezogenen kognitiven Strukturen Carrs als weitgehend manipulationsresistent, und dies stellt (wie sich noch zeigen wird) einen der Gründe für das Scheitern seiner Versuche der Selbstpräsentation dar.



Zunächst bleibt jedoch festzuhalten, dass sich Carrs autobiographische Manipulationsbemühungen mit guten Gründen als ein Mechanismus der (versuchten) nachträglichen Ausformung eines für ihn bejahenswerten zurückliegenden Lebens betrachten lassen, und das vor dem Hintergrund eines Bedürfnisses nach Selbstvergewisserung und somit eingedenk der theoretischen Einsicht in die Abhängigkeit gegenwärtiger Identitätskonstruktionen von über die Erinnerung vermittelter Vergangenheit. Die durch die inneren Problemlagen und Motivationen Carrs verursachte inhaltliche Zentralität der **Erinnerungsthematik** findet ihren Widerhall wiederum auch im äußeren Aufbau von *Travesties*, indem dieser sowohl als erinnernd-erzählendes wie auch als erlebendes Ich auftritt,<sup>78</sup> wodurch das Stück in eine (gegenwärtige) Rahmenhandlung und eine (vergangene)

---

Selbstthematisierung, die in immer stärkerem Maße als sinnstiftende Kompensation für den Verlust überindividuell gültiger Sinnstrukturen fungieren muß“ (Glomb, *Erinnerung und Identität*, 166).

<sup>76</sup> Erinnerung stellt „eine grundsätzliche Ermöglichungsbedingung dar[], ohne die Identität im hier verstandenen Sinne nicht denkbar ist“ (ibid., xv).

<sup>77</sup> Ibid., 22. Zum Verhältnis von Erinnerung und Identität, vgl. insgesamt die Arbeit Glombs.

<sup>78</sup> In meinen Überlegungen wird nicht von einer dreifachen Unterscheidung in erlebendes Ich, erinnerndes Ich und erzählendes Ich ausgegangen (vgl. hierzu Peter V. Zima, *Theorie des Subjekts: Subjektivität und Identität zwischen Moderne und Postmoderne* [Tübingen, Basel, 2000], 74), da Carr die hierfür notwendige Stilisierung in seiner Erzählung (vgl. ibid., 73), das heißt die Orientierung an bestimmten narrativen Ordnungsprämissen mit dem Ziel der vergangenheitsbasierten Selbstdarstellung, in weiten Phasen des Stückes höchstens begrenzt gelingt, der Erzählprozess folglich in Rahmen- wie auch in Binnenhandlung eher auf die Technik des *stream of consciousness* verweist (wenngleich in Letzterer sprachlich deutlich elaborierter) und so häufig tendenziell wie eine ungefilterte Manifestation des Erinnerungsvorgangs und der in diesem wirksamen inneren Bedürfnisse wirkt, wodurch aber eine Differenzierung zwischen erinnerndem und erzählendem Ich für *Travesties* zu keinem weiteren Erkenntnisgewinn führte. Bei den angesprochenen narrativen Ordnungsmustern, welche (wie die Arbeit Glombs hervorhebt) im schriftlichen wie auch mündlichen Prozess des Erzählens wirksam sind (vgl. *Erinnerung und Identität*, 23) und welche „Denkkate-



Binnenhandlung gliedert ist und ganz unter dem Eindruck seiner manipulativen Reminiszenzen steht: „Most of the action takes place within Carr’s memory“ (17).<sup>79</sup> Auf deren Unzuverlässigkeit und Konstruktcharakter macht das Drama selbst explizit wie implizit aufmerksam, und das in mehrfacher Weise. Zunächst gemahnt es den Rezipienten in seinem Nebentext ausdrücklich zur Vorsicht:

Most of the play [] is under the erratic control of Old Carr’s memory, which is not notably reliable, and also of his various prejudices and delusions. One result is that the story (like a toy train perhaps) occasionally jumps the rails and has to be restarted at the point where it goes wild. (27)

Darüber hinaus manifestiert sich die Problematik der vergangenheitsbezogenen Betrachtungen Carrs innerhalb der Rahmenhandlung in dessen expliziten Ansprachen des Publikums, in denen er dieses Problem nicht nur selbst wiederholt thematisiert („I stand open to correction on all points.“ [25]), sondern die sich zudem, wie seine tendenziösen Darstellungen Joyces exemplarisch verdeutlichen,<sup>80</sup> durch immanente Widersprüchlichkeiten auszeichnen. Und schließlich verweisen auch die in obigem Zitat bereits angedeuteten „time slips“ (27) der Binnenhandlung, das heißt die Wiederholungen von Szenen in verschiedenen Versionen von einem gemeinsamen Ausgangspunkt aus,<sup>81</sup> auf Konstrukthaftigkeit und Unzuverlässigkeit von Carrs Erinnerungserzählung, die sich trotz (oder gerade wegen) seiner Bemühungen um Selbstversicherung und

---

gorien“ darstellen, „die dem Erzählen vorangehen und gerade deshalb als die Erkenntnis sinnvoll vorderstrukturierende Grundformen der Anschauung in der Erzählung wiederkehren“ (Wolf, „Geschichtsfiktion“, 322; dort teilweise gesperrt), handelt es sich unter anderem um Prinzipien der Kontinuität oder Teleologie oder um die Organisation der Ereignisse entlang einer narrativen Linie mit Anfangs- und Endpunkt (vgl. *ibid.*, 321-322). Vgl. hierzu auch Glomb, *Erinnerung und Identität*, 23. Genau gegen derartige Charakteristika aber verstößt Carrs Erinnerungserzählung vielfach. Zum Einfluss der Technik des *stream of consciousness* auf die äußere Form von *Travesties*, vgl. Glomb, *Erinnerung und Identität*, 216-217 sowie Neumeier, *Spiel und Politik*, 143 und 147. Zum Gattungstypus des *memory play* als „primäre[m] Vermittlungsmodus“ (295) von *Travesties*, vgl. auch Helmut Castrop, „Tom Stoppard: *Travesties*. Kunst- und Weltrevolution im Vexierspiel mit literarischen Gattungen“, in: Heinrich F. Plett (Hg.), *Englisches Drama von Beckett bis Bond* (München, 1982), 295-312, 295-299, wo allerdings unplausiblerweise davon ausgegangen wird, dass der schwierige Erinnerungsprozess und die mit diesem verbundene Identitätsproblematik in *Travesties* nur nachrangige Bedeutung habe (vgl. 297).

<sup>79</sup> Vgl. hierzu auch Glomb, *Erinnerung und Identität*, 199 und 239; Blüggel, *Metadrama und Postmoderne*, 168; Sammells, „Earning Liberties“, 380-381; Heinrich F. Plett, „Tom Stoppard: *Travesties*“, in: Rainer Lengeler (Hg.), *Englische Literatur der Gegenwart: 1971-1975* (Düsseldorf, 1977), 81-93, 83-85 sowie Neumeier, *Spiel und Politik*: „Durch den Kunstgriff der Aufspaltung des Protagonisten Henry Carr in Subjekt (Old Carr) und Objekt (Young Carr) der Erinnerung gelingt es Stoppard, die mythenschaffende Arbeitsweise des Gedächtnisses [...] zu demonstrieren“ (139). Wie oben werden auch im Folgenden mehrmals Passagen aus dem Nebentext zitiert. Um nicht in jedem einzelnen Fall darauf verweisen zu müssen, sei hier vermerkt, dass diese Stellen im Primärtext kursiv gesetzt sind.

<sup>80</sup> Vgl. hierzu 21-23.

<sup>81</sup> Im ersten Akt fünf Versionen von Bennetts „newspapers and telegrams“ (26, 27, 29, 31; im zweiten Akt erneut aufgegriffen [95]) sowie (ineinander verwoben) drei Versionen von Carrs „what brings you here“ (32, 36, 41) und zwei Versionen von Bennetts „Miss Gwendolen and Mr. Joyce“ (32, 47), im zweiten Akt drei Versionen von Cecilys „talk to me like that“ (71, 75, 78). Vgl. hierzu auch Glomb, *Erinnerung und Identität*, 247.

Selbstpräsentation immer wieder verselbständigt und die sich folglich nach dem Prinzip des *trial and error* jeweils gleichsam an eine dem anvisierten Selbstverständnis entsprechende Fassung heranzutasten scheint, ohne damit jedoch großen Erfolg zu haben und auch ohne dass eine der Vergangenheitsversionen vom Stück schließlich autorisiert würde. Dadurch schränken sich diese in ihrem Gültigkeitsanspruch aber wechselseitig ein, und es entsteht der „Eindruck genereller Unzuverlässigkeit des Erzählten“<sup>82</sup>:

Diese Zeitsprünge [...] treten immer dann auf, wenn die Erinnerungserzählung aus dem Ruder zu laufen droht. Neben der Funktion der Abbildung psychischer Prozesse, konkret: dem Eingreifen des Sekundärvorgangs in einem erneuten Ansatz zur Wiederherstellung der Ordnung, verweisen diese Szenen zugleich auf die Relativität bzw. Fragwürdigkeit der einzelnen Versionen, die sich [...] gegenseitig relativieren, ohne auf einen Verlässlichkeit verbürgenden Fixpunkt bezogen werden zu können.<sup>83</sup>

Der hier angesprochene *Sekundärvorgang* beschreibt dabei die formgebende Kontrollinstanz des Bewussten, die das Ziel der positiven Selbstdarstellung verfolgt, gegenüber der ungeordneten Struktur und unregulierten Eigendynamik des Unbewussten (*Primärvorgang*)<sup>84</sup> und nicht zuletzt dessen Prägung durch dem entgegenlaufende Ereignisse der Vergangenheit. Da dieser Sekundärvorgang aber häufig genug scheitert, kommt es zu eben jenen Unterbrechungen im Handlungsverlauf und zu den immer wieder neu ansetzenden Versuchen Carrs, Vergangenheit und eigene Biographie manipulativ doch noch nach seinen Vorstellungen zu gestalten.

Die Brüche in Carrs Erinnerungserzählung und hieraus resultierend im *plot* von *Travesties* verweisen allerdings auch auf ein Phänomen des Werkes, auf das an dieser Stelle kurz einzugehen ist, nämlich die Abweichungen des Stückes von realistischen Theaterkonventionen in Form von (epischen) Verstößen gegen die dramatische Absolutheit der szondischen *Theorie des modernen Dramas*,<sup>85</sup> welche sich größtenteils im Kontext der Bemühungen Carrs um zurückblickende Selbstvergewisserung und um Präsentation eines positiven Selbstbildes sowie deren wiederholtem Scheitern erschließen lassen. Offensichtlicher Ausgangspunkt ist hier zunächst die Gliede-

---

<sup>82</sup> Blüggel, *Metadrama und Postmoderne*, 171. Wie noch zu zeigen sein wird, kann auch Old Cecily diesen Eindruck schließlich nicht beseitigen, da ihre Einwände gegen Carrs Darstellungen am Ende des Stückes kein besonderes Vertrauen beim Rezipienten hervorzurufen vermögen und letztlich keine alternative, zusammenhängende und von *Travesties* affirmierte Version darstellen. Vgl. hierzu auch *ibid.*, 173 sowie Glomb, *Erinnerung und Identität*, 247-248. Hierzu sowie zu Konstruktcharakter und Unzuverlässigkeit der carrschen Darstellungen und zur fehlenden Autorisierung einer seiner Versionen, vgl. auch Wolf, „Geschichtsfiktion“, 341 und 346.

<sup>83</sup> Glomb, *Erinnerung und Identität*, 247.

<sup>84</sup> Vgl. *ibid.*, 245-246.

<sup>85</sup> Vgl. hierzu Szondi, *Theorie des modernen Dramas*, 14-19. Die szondische Arbeit spricht zwar in diesem Zusammenhang vom „Drama der Neuzeit“ (14); die hiermit verbundenen Charakteristika lassen aber erkennen, dass es sich dabei um das realistisch konzipierte „klassische Drama“ (15) handelt, das sich an Prinzipien der Illusion, Glaubwürdigkeit oder Wahrscheinlichkeit orientiert. Zum Nebeneinander von dramatischen und narrativen Elementen in *Travesties* (im Rahmen des *memory play*), vgl. auch Castrop, „Kunst- und Weltrevolution“, 296-299.

rung des Werkes in Rahmen- und Binnenhandlung, die durch die Aufspaltung der Hauptfigur in gealtertes und jüngeres Ich hervorgerufen wird, die in deren Bedürfnis nach retrospektiver Identitätskonstituierung begründet liegt und die nicht nur zu einem Verstoß gegen die „absolute Gegenwartsfolge“<sup>86</sup> der realistischen Dramenkonzeption führt, sondern ineins hiermit die immanente Existenz einer kohärenzstiftenden erzählerischen Instanz voraussetzt.<sup>87</sup> Darüber hinaus sind die genannten Abweichungen in der impliziten Ansprache des Rezipienten durch das Werk angelegt, denn Carrs Versuche der Selbstpräsentation lassen sich aufgrund des Umstandes, dass für ihn die gegenwärtige Selbstmodellierung im Vordergrund steht und der Blick zurück lediglich die konstituierende Perspektive verkörpert, primär nicht innerhalb der Binnenhandlung und der figuralen Interaktion ansiedeln, sondern vor allem in einer Wendung an das Publikum innerhalb der Rahmenhandlung (Durchbrechung der Absolutheit des Dramas gegenüber dem Zuschauer<sup>88</sup>). Da Carr die retrospektive Selbstdarstellung über den Prozess der Erinnerung nun aber des Öfteren misslingt, entstehen die oben angesprochenen Diskontinuitäten und Zeitsprünge im Handlungsverlauf (erneuter Verstoß gegen die im Gegenwärtigen verankerte absolute zeitliche Chronologie). Das wiederum führt zu seinen Wendungen hin zum Rezipienten im Versuch der Rechtfertigung und der direkten Selbstpräsentation<sup>89</sup> (erneute Abweichung von der Absolutheit gegenüber dem Zuschauer):

Incidentally, you may or may not have noticed that I got my wires crossed a bit here and there, you know how it is when the old think-box gets stuck in a groove and before you know where you are you've jumped the points and suddenly you think, No, steady on, old chap, that was Algernon – *Algernon!* – There you are – all coming back now, I've got it straight, I'll be all right from here on. In fact, anybody hanging on just for the cheap comedy of senile confusion might as well go because now I'm on to how I met Lenin and could have changed the course of history etcetera. (64)

---

<sup>86</sup> Szondi, *Theorie des modernen Dramas*, 17.

<sup>87</sup> „Die Szenen bringen einander nicht [...] in geschlossener Funktionalität selber hervor, sondern sind das Werk des epischen Ich“ (ibid., 125). Was die *Theorie des modernen Dramas* solchermaßen für die episch-dramatische Montagetechnik der 1920er Jahre hervorhebt, muss für *Travesties* allerdings dahingehend relativiert werden, dass die Szenen in ihrer immanent logischen Abfolge aus den psychischen Beweggründen und inneren Problemlagen Carrs resultieren. Zu Letzterem, vgl. auch Glomb, *Erinnerung und Identität*, 244 sowie meine weiteren Ausführungen. Im Gegensatz zur Diagnose der Studie Szondis macht also nicht die vermeintliche Unmöglichkeit der Verankerung des Dramatischen im (zwischen-)menschlichen Bereich eine unsichtbare epische Instanz notwendig (vgl. Szondi, *Theorie des modernen Dramas*, 122), sondern die inhomogene Form der zwar kausal, nicht aber chronologisch aufeinanderfolgenden Szenen.

<sup>88</sup> Vgl. Szondi, *Theorie des modernen Dramas*, 15.

<sup>89</sup> Die direkte beziehungsweise explizite Ansprache des Zuschauers kann auch (in Anlehnung an das pintersche Drama) als Verlagerung des Bedürfnisses nach Identitätskonstituierung von der Ebene des Subtextes auf die Ebene des Textes gedeutet werden, allerdings in *Travesties* (anders als dort) nicht im Verhältnis zwischen den Figuren, sondern im Verhältnis zwischen der Figur Carr und dem Rezipienten. Zur exemplarischen Besprechung des Dramas Harold Pinters anhand von *The Homecoming*, vgl. Kapitel 7 meiner Arbeit.

Im Kontext obiger Überlegungen ist allerdings anzumerken (was im Übrigen auch für Peter Shaffers *Amadeus* gilt), dass sich die Abweichungen von der dramenästhetischen Absolutheit in *Travesties* nicht im Sinne der Episierungstendenzen der *Theorie des modernen Dramas* deuten lassen, wie sie scheinbar zwingend aus der Problematisierung individuellen Handelns und zwischenmenschlicher Interaktion resultieren. Weder Salieri noch Carr übernehmen in diesen Werken die vermeintlich notwendige Funktion eines hierfür kompensierenden epischen Ich brechtscher Prägung, erweisen sie sich doch nicht als distanzierte und um mögliche Lösungen wissende Instanzen, sondern rücken sie selbst und ihre inneren Probleme ins Zentrum des Interesses, wobei diese Probleme zugleich ihren Handlungs- und Selbstgestaltungsanspruch untergraben. Dementsprechend verankern aber *Amadeus* und *Travesties* das Dramatische (anders als von der *Theorie des modernen Dramas* prognostiziert) weiterhin im menschlichen und zwischenmenschlichen Bereich, allerdings unter Einarbeitung kultureller wie existenzieller Begrenzungen individueller Autonomie im Zeitalter der (Post-)Moderne und folglich diesseits jeglicher Konzeptionen umfassender Handlungs- und Selbstmächtigkeit. Das wiederum kann ihnen jedoch nur im Kontext eines Handlungsmodells des *New English Drama* gelingen, das sich zwischen den Polen des autonomen Subjekts einerseits und des heteronom konstituierten Objekts andererseits verortet und somit die szondische Dichotomie überbrückt.<sup>90</sup>

Bei allen Gemeinsamkeiten unterscheidet sich *Travesties* nun allerdings dahingehend von *Amadeus*, dass Carr seinen Erinnerungsprozess im Vergleich zu Salieri sehr viel weniger zu strukturieren vermag, weshalb Letzterer (und möglicherweise hierin der brechtschen Konzeption nahe) als (zumindest äußerlich) weitgehend souveräner Spielleiter eines durch ihn klar gegliederten Handlungsverlaufes auftreten kann, während Carrs mäandernde Reminiszenzen zu fortwährenden Diskontinuitäten und Widersprüchlichkeiten führen und so weitaus deutlicher als im Falle Salieris auf die Unzuverlässigkeit und Fiktionalität der Erinnerungserzählung aufmerksam machen:

Die aus der erratischen Funktionsweise von Carrs Erinnerung resultierende Fokussierung auf die Brüche, Sprünge und Widersprüche in der Gestaltung bewirkt, daß der Wahrheitsanspruch des Erzählten relativiert und der kreative Schaffensprozeß noch deutlicher als in *Amadeus* ins thematische Zentrum gerückt wird.<sup>91</sup>

---

<sup>90</sup> Zu diesen Überlegungen bezüglich der Episierungsthese der *Theorie des modernen Dramas*, vgl. Kapitel 1 meiner Arbeit. Zum Handlungsmodell des *New English Drama* in *Travesties*, vgl. meine weiteren Ausführungen.

<sup>91</sup> Glomb, *Erinnerung und Identität*, 202. In diesem Zusammenhang ergibt sich aber noch eine weitere Differenz zwischen beiden Werken, denn durch die weitgehende Kohärenz und problemlose Nachvollziehbarkeit der Binnenhandlung in *Amadeus* bewirkt diese „trotz der verwendeten Episierungstechniken über weite Strecken eine eher der Illusionsbühne angemessene Rezeption“ (ibid., 200), wohingegen *Travesties* den Zuschauer aufgrund seines schwer zu durchschauenden Handlungsverlaufs in eine permanente Haltung der Reflexion zwingt und zumindest an dieser Stelle dem brechtschen Theaterkonzept nahesteht (allerdings unter Absehung von dessen didaktischer Stoßrichtung): „Da das Publikum ja nicht eingeladen werde, sich in die Fabel wie in einen Fluß zu werfen, um sich hierhin und dorthin unbestimmt treiben zu

Angesichts der bisherigen Befunde bezüglich Carrs inhomogener und diffuser Erzählweise läge die Vermutung nahe, dass sich die Ereignisse von *Travesties* dem Rezipienten in unzusammenhängender und wenig nachvollziehbarer Konfusion präsentierten.<sup>92</sup> Dem wirkt nun jedoch der Bezug auf *The Importance of Being Earnest* entgegen, dessen prägendes Muster durch die vergangene Inszenierung, die in Carrs Biographie einen zentralen Stellung einnimmt und auf die er im Verlauf des Stückes in seiner Suche nach identitätskonstituierender Orientierung häufig rekurriert,<sup>93</sup> hier strukturbildend wirkt und eine gewisse Kohärenz gewährleistet.<sup>94</sup> Die vielfältigen intertextuellen Verweise von *Travesties* auf *The Importance of Being Earnest* sind hierbei nicht nur inhaltlicher Art, indem das stoppardsche Werk (wie oben angesprochen) einige der in seinem dramatischen Prätext bereits angelegten Themen aufgreift und in ungleich elaborierterer Weise fortführt, sondern (und das ist für die formgebende Wirkung relevanter) auch in seiner äußeren Struktur lehnt sich *Travesties* stark an das wildesche Stück an, übernimmt es doch in großem Umfang (obschon modifiziert) Figurenkonstellationen, Motive, Handlungselemente und Dialogpassagen.<sup>95</sup> Der ausgeprägte Einbezug von *The Importance of Being Earnest* in *Travesties*, der in Carrs Erinnerungserzählung angelegt ist, offenbart in diesem Zusammenhang aber auch dessen diskursive Präformierung, und das in zweifacher Hinsicht. Zum einen erweist sich seine Wahrnehmung der Vergangenheit als durch das Muster dieses Stückes strukturiert:

Im Gedächtnis der Hauptfigur Henry Carr verbindet sich seine Rolle in einer Züricher Produktion von Wildes Komödie mit dem Leben der zur damaligen Zeit ebenfalls in Zürich sich aufhaltenden historischen Personen. [...] Dabei wird das fiktionale Personal der Komödienvorlage durch die historischen Figuren substituiert.<sup>96</sup>

---

lassen, müssen die einzelnen Geschehnisse so verknüpft sein, dass die Knoten auffällig werden. Die Geschehnisse dürfen sich nicht unmerklich folgen, sondern man muß mit dem Urteil dazwischenkommen können“ (Bertolt Brecht, „Kleines Organon für das Theater“ [1949], in: ders., *Gesammelte Werke, Band VII: Zum Theater*, hg. vom Suhrkamp Verlag [Frankfurt/M., 1967], 661-708, 694). Zu Parallelen und Unterschieden zwischen *Travesties* und *Amadeus*, vgl. insgesamt auch Glomb, *Erinnerung und Identität*, 199-202.

<sup>92</sup> Carr „verheddert sich [...] immer wieder in seinen eigenen Erinnerungen und stiftet damit [...] viel Verwirrung“ (Glomb, *Erinnerung und Identität*, 199).

<sup>93</sup> Vgl. hierzu auch *ibid.*, 207.

<sup>94</sup> Vgl. hierzu auch Wolf, „Geschichtsfiktion“, 339 sowie Blüggel, *Metadrama und Postmoderne*, 170.

<sup>95</sup> So beispielsweise durch die Entsprechung der Figuren Carr und Algernon oder Tzara und Jack, anhand des Motivs des Bibliotheksausweises/Zigarettenetuis und den daraus entstehenden Verwechslungen, anhand der Befragung Tzaras/Jacks durch Joyce/Lady Bracknell oder in Form der (leicht modifizierten) Übernahme der bereits zitierten Passage „what brings you here“. Auch im sprachlichen Stil orientiert sich *Travesties* in einigen Szenen stark an *The Importance of Being Earnest* (was allerdings für die formgebende Funktion der wildeschen Komödie weniger bedeutsam ist). Zu den vielfältigen und komplexen strukturellen Anleihen von *Travesties* bei *The Importance of Being Earnest*, vgl. äußerst detailliert und ausführlich Glomb, *Erinnerung und Identität*, 207-209. Vgl. hierzu auch Plett, „Tom Stoppard: *Travesties*“, 88-89; Blüggel, *Metadrama und Postmoderne*, 184-189 sowie Neumeier, *Spiel und Politik*, 139-141. Dass *Travesties* über die Komödie Wildes hinaus auf weitere Prätexte (und hier v.a. auf *Ulysses*) Bezug nimmt, wird im weiteren Verlauf meiner Überlegungen noch aufzugreifen sein.

<sup>96</sup> Neumeier, *Spiel und Politik*, 138. Vgl. auch *ibid.*, 134-135 sowie Sammells, „Earning Liberties“: „[Carr is] recasting the events he purports to recall in the overall shape of *The Importance of Being Earnest*“ (381). Vgl. hierzu auch Plett, „Tom Stoppard: *Travesties*“, 87-89 sowie Blüggel, *Metadrama und Postmoderne*, 168. Zum

Mithin wird so die Aufmerksamkeit erneut auf die Unzuverlässigkeit und Fiktionalität von Carrs Erinnerung gelenkt, die dadurch, dass in ihr der lebensweltliche Bereich und das dramatische Skript nahtlos und untrennbar ineinander übergehen, deutlich als kreativer und interpretativer Prozess in den Vordergrund tritt, der eng mit den je individuellen Erfahrungen und den spezifischen kulturellen Prägungen im Verlauf des eigenen Lebens verbunden ist. Zum anderen bezeugt aber auch Carrs Selbstbetrachtung textuelle Vorstrukturierungen, denn dessen Rolle in der weit zurückliegenden Inszenierung von *The Importance of Being Earnest* wird zum Ausgangspunkt für einen gegenwärtigen Prozess der Selbstausslegung unter Rückgriff auf Vergangenes, der sich vornehmlich innerhalb von Mustern der Komödie Wildes abspielt, und hier vor allem innerhalb der Charakteristika des dramatischen Skripts der Figur Algernons und deren dandyhafter Einstellung, Diktion und phasenweise auch deren konkreten Dialogpassagen.<sup>97</sup> So zeigt er sich nicht nur in der Interaktion mit Anderen primär durch die Rolle des Algernon geprägt, sondern er gießt ineins damit auch seine vermeintliche Funktion als Konsul oder als bedeutende Person im soziopolitischen Leben Zürichs während der Kriegsjahre<sup>98</sup> vorwiegend in diese Form. Das wiederum macht einerseits erneut den fiktionalen und konstruierten Charakter von Carrs (Selbst-)Darstellungen deutlich, weist aber andererseits auch auf den engen Zusammenhang zwischen kultureller (und im vorliegenden Fall literarischer) Rezeption und autobiographischer Produktion hin.<sup>99</sup> Vor dem Hintergrund dieser Überlegungen jedoch und im Bewusstsein der Einsichten des *linguistic turn* lässt sich der dramatische Prätext von *Travesties* als konkrete Manifestation eines allgemeineren Phänomens deuten, nämlich der diskursiven Präformierung menschlicher Wahrnehmung wie Selbstwahrnehmung.<sup>100</sup>

Resümierend kann festgehalten werden, dass Carr Vergangenheit zuvörderst über das Muster von *The Importance of Being Earnest* aufruft und Figuren und Ereignisse im Rahmen der wildeschen Komödie interpretiert. Das wiederum legt nicht nur die spezifische diskursive Vorstrukturierung der Wahrnehmung und des Bewusstseins dieser Figur offen, sondern macht in Ver-

---

Phänomen der Prägung der Darstellungen Carrs durch spezifische narrativ-literarische Diskurse, vgl. auch Wolf, „Geschichtsfiktion“, 343-345.

<sup>97</sup> Zur teilweise engen sprachlich-stilistischen Anlehnung Carrs an Algernon, vgl. exemplarisch 71-75 sowie 36-41, wo der Verweis auf das wildesche Drama schon im Nebentext explizit formuliert wird: „TZARA, no less than CARR, is straight out of *The Importance of Being Earnest*“ (36). Zur Übernahme rein äußerlicher Elemente des Dandyskripts, vgl. die Bedeutung, die Carr (ähnlich wie Algernon) einem eleganten Erscheinungsbild beimisst. Vgl. hierzu auch Blüggel, *Metadrama und Postmoderne*, 184-185 sowie Neumeier, *Spiel und Politik*, 153.

<sup>98</sup> Zu diesen von Carr vorgenommenen Rollenzuschreibungen, vgl. u.a. Glomb, *Erinnerung und Identität*, 243-244 sowie die weiteren Ausführungen vorliegenden Kapitels.

<sup>99</sup> Zu Letzterem, vgl. *ibid.*, 235-239 sowie 201: „Carr [ist] nicht nur Autor, sondern auch *Leser*, was zur Folge hat, daß seine Version der Vergangenheit über weite Strecken die Form eines aus vorgeprägten Versatzstücken zusammengesetzten Mosaiks [...] annimmt, dessen weitgehende Fiktionalität offenkundig ist.“ Vgl. hierzu auch Neumeier, *Spiel und Politik*, 135-136 sowie Klein, „Kulturgeschichte als Komödieninszenierung“, wo die „starke intertextuelle Fixierung der autobiographischen Reminiszenzen“ (386) hervorgehoben wird.

<sup>100</sup> Vgl. hierzu auch Glomb, *Erinnerung und Identität*, 234. Vgl. auch Sammells, „Earning Liberties“, wo die Rede ist von „the role of [...] fictions in the making of our meanings, the encoding of our world“ (383).

bindung mit dem diskontinuierlichen Handlungsverlauf von *Travesties* zudem auf die Unzuverlässigkeit und den Konstruktcharakter von deren Erinnerungserzählung aufmerksam, die letztlich dem Ziel der Sinnkonstruktion und der Selbstvergewisserung dient. Entscheidend für meine Argumentation ist nun allerdings weniger die erkennbare Fiktionalität der Betrachtungen Carrs, denn wie Stefan Glombs aufschlussreiche Studie herausarbeitet, ist im Gegenteil die „auf der Erinnerung als kreativem Vorgang beruhende Verzerrung die Bedingung für eine funktionierende Horizontverschmelzung“, in welcher im Prozess der Identitätskonstituierung Vergangenes an gegenwärtige Bedürfnisse immer wieder neu angepasst werden kann.<sup>101</sup> Bedeutsam ist hier vielmehr, dass Carrs Manipulationsversuche und somit seine retrospektive Selbstversicherung höchstens zeitweise und äußerst begrenzt gelingen und permanent zu scheitern drohen, woraus wiederum die expliziten Wendungen an das Publikum resultieren, welche dem Stück zugleich in Form der impliziten Ansprache des Rezipienten von vornherein in Grundstruktur und Problemkonstellation eingeschrieben sind. Bevor jedoch auf die Gründe für das sich am Ende von *Travesties* abzeichnende Scheitern Carrs eingegangen werden kann, bedürfen zunächst dessen Motive, die ihn zu seinen autobiographisch-manipulativen Rückbezügen auf die Vergangenheit bewegen und die sich bei genauer Analyse des Stückes erschließen lassen, einer weitergehenden Betrachtung.



---

<sup>101</sup> Glomb, *Erinnerung und Identität*, 259. Vgl. erläuternd auch *ibid.*, 258: „Wie bei der Lektüre von Texten vergangener Epochen der zeitliche Abstand berücksichtigt werden muß, der immer auch eine qualitative Differenz zwischen unterschiedlichen ‚Horizonten‘ mit sich bringt, so erweist sich auch der Umgang mit der eigenen Lebensgeschichte als beständiger Versuch einer sich zwischen Gegenwart und Vergangenheit vollziehenden ‚Horizontverschmelzung‘.“ Vgl. auch *ibid.*, 238-239, wo die Rede ist von „der im Identitätsprozeß ablaufenden [hermeneutischen] Vermittlung von gegenwärtiger und erinnerter Selbstsicht.“ Vgl. hierzu insgesamt *ibid.*, 258-260. Vor dem Hintergrund dieser Überlegungen erscheint aber die Annahme zu wenig differenziert, dass „der Inhalt von Carrs historischer Erzählung weitgehend fingiert und somit Carrs Identitätsfindung von vornherein wegen ihrer fiktionalen Basis problematisch ist“ (Wolf, „Geschichtsfiktion“, 355), denn letztlich wird hier der für den Prozess der Selbstkonstituierung unabdingbare „Konstruktcharakter einer *jeglichen* Erinnerung“ (Glomb, *Erinnerung und Identität*, 248) zu wenig berücksichtigt. Entscheidend ist vielmehr das *Ausmaß* der Fiktionalisierungen und der Manipulationsbemühungen Carrs, denn die eigene Biographie erweist sich (wie noch herauszuarbeiten sein wird) bei allen Selektions- und Kurationsmechanismen des Erinnerungsprozesses (vgl. hierzu *ibid.*, 27) als nicht völlig beliebig, sondern sie hat Spuren hinterlassen, die sich (wie oben ausgeführt) der Manipulation durchaus entziehen können. Erst wenn die (dann notwendige) Anpassung der gegenwärtigen Selbstinterpretation an jene nicht gelingt, droht ein Scheitern individueller Identitätskonstituierung, und genau an dieser Stelle ist angesichts seines absoluten retrospektiven Gestaltungsanspruchs eine zentrale Problemstruktur Carrs angelegt. Aus dem eben Ausgeführten folgt nun aber auch, dass sich Carrs unzuverlässige Präsentationen von Vergangenheit nicht schlicht als „Erinnerungsschwäche“ (Klein, „Kulturgeschichte als Komödieninszenierung“, 385) beschreiben lassen, denn dies impliziert im Umkehrschluss, dass die *Stärke* des Erinnerungsprozesses nicht in der beschriebenen unabdingbaren und auf Prinzipien der Selektion und der Kuration beruhenden Vermittlungsleistung liege, sondern vielmehr in dessen vermeintlich prinzipiell gegebener (und von Carr lediglich nicht aktualisierter) Befähigung zu „historischer Objektivität“ (*ibid.*, 389) beziehungsweise zu „historisch-biographische[r] Wahrhaftigkeit“ (*ibid.*, 383), eine zutiefst fragwürdige Annahme.

Im Hinblick auf **die Motive Carrs** eröffnet sich dem Rezipienten als Ausgangspunkt all seiner Bemühungen bei hinreichender Abstraktion das Verlangen, der eigenen Biographie rückwirkend Sinn und eine überzeugende Struktur zu verleihen, und das (1) angesichts eines anthropologischen Grundbedürfnisses nach einem als sinnvoll und solchermaßen auch als bejahenswert wahrgenommenen Leben, (2) vor dem Hintergrund der (wenngleich nicht unbegrenzten und willkürlichen) kreativen Gestaltbarkeit von Vergangenem über den Prozess der Erinnerung und (3) eingedenk der allgemeineren und auf den *linguistic turn* zurückgehenden Einsicht in die Wirklichkeitskonstituierende Funktion von Sprache. Dieser sich in Carrs Selbstbezug und hieraus resultierend in seinem Verhalten abzeichnende Problemkomplex lässt sich mit einer Passage aus David Hares *A Map of the World* treffend beschreiben: „[...] seeking by the formulation of sentences not to escape from the reality into which I was born, but to set it in order. The setting of things in order, that has always been my aim.“<sup>102</sup> Dessen Versuch, dem bisherigen Leben nachträglich Bedeutung und Kohärenz zu unterlegen, steht wiederum unter dem Vorzeichen eines allgemeinen und grundlegenden Geltungstrebens, aus dem sich der (im Übrigen auch Salieri in *Amadens* antreibende) Wunsch nach positiver Selbstdarstellung<sup>103</sup> unter Betonung vermeintlicher individueller Größe in jungen Jahren ableitet, deren strahlende Kraft schließlich noch dem Selbstverhältnis des gealterten Ich als Fundament dienen soll. Vor diesem Hintergrund erweisen sich jedoch die manipulativen Erinnerungen Carrs, die genau hier innerhalb des Kausalgeflechts des Stückes zu verorten sind, als notwendig aufgrund einer empfundenen Unzufriedenheit mit vergangenem wie gegenwärtigem Dasein, denn die zurückliegende Existenz entsprach wohl kaum den beschriebenen Konzeptionen, war er doch (anders als Lenin, Joyce oder Tzara und ganz im Gegensatz zu seinen Vorstellungen) keine Persönlichkeit herausragender historischer oder literarischer Relevanz. Carr lässt demzufolge aber (ähnlich wie Salieri) die Einsicht vermissen, dass das Glück des Einzelnen nicht in diffusen Vorstellungen individueller Größe oder überzeitlicher Bedeutung liegen kann, einer wirkungsmächtigen diskursiven Formation westlicher Kultur, und ebenso wenig in einem permanenten Vergleich mit Anderen auf der (unbewussten oder semibewussten) Basis derartiger Kriterien, sondern zunächst und zuvörderst im Blick auf das eigene Leben und auf die Gestaltung dieses Lebens im Einklang mit und unter Vereinbarung von (zu akzeptierenden) kognitiven, körperlichen und psychisch-emotionalen

---

<sup>102</sup> David Hare, *A Map of the World* (1982), in: *David Hare: Plays Two*, hgg. von Faber and Faber Limited (London, Boston, 1997), 105-204, 184. Zur „Dramatisierung des Prozesses individueller Sinnkonstitution in *Travesties*“ (135) und zum sich in diesem Stück manifestierenden unhintergehbaren „Zwang zur Sinnstiftung“ (158), vgl. auch Neumeier, *Spiel und Politik*, 134-136, 158 und 231-233. Zur (dort letztlich verneinten) Frage nach den Möglichkeiten identitätsbegründender individueller Sinnkonstruktion unter Rückgriff auf die eigene Biographie im stoppardschen Stück, vgl. auch Wolf, „Geschichtsfiktion“, 354-356. Zum Prozess der Bedeutungsgenerierung und der Strukturierung unserer Lebenswelt in *Travesties*, vgl. auch John William Cooke, „The Optical Allusion: Perception and Form in Stoppard's *Travesties*“ (1981), in: Hersh Zeifman und Cynthia Zimmerman (Hgg.), *Contemporary British Drama: 1970-90* (Basingstoke, London, 1993), 199-216.

<sup>103</sup> Zu Letzterem, vgl. Glomb, *Erinnerung und Identität*, 175-177 und 206.



Möglichkeiten *wie auch* Begrenzungen einerseits und *individuellen* Bedürfnissen andererseits. Erforderlich ist also eine Vermittlungsleistung, die eine weitgehende oder zumindest begrenzte Distanzierung von den genannten Skriptstrukturen (oder wenigstens deren Abgleich mit den gegebenen existenziellen Voraussetzungen) einzulösen vermag und die letztlich das Modell einer vielseitigen und integrierten Persönlichkeit zugrunde legt.

Die geschilderten inneren Beweggründe Carrs und die in dessen Selbstwahrnehmung verankerten Problemlagen, die dazu führen, dass seine Erinnerungsprozesse und hieraus resultierend die konkrete Gestalt seiner Darstellungen in Rahmen- und Binnenhandlung die für *Travesties* charakteristische unzusammenhängende, wenig strukturierte und phasenweise an die Technik des *stream of consciousness* gemahnende Ausprägung annehmen,<sup>104</sup> offenbaren sich dem Rezipienten bei detaillierter Analyse des Dramas, in welchem sie der konfus daherkommenden „autorierten Botschaft des manifesten Gehalts“ (historisch-biographischer Rückbezug unter Betonung individueller Größe) eine kohärente, schlüssige und aussagekräftige Formation des „latenten Sinns“<sup>105</sup> (Geltungsbedürfnis und hieraus resultierend Verlangen nach Selbstpräsentation angesichts massiver Unzufriedenheiten mit dem eigenen Leben) unterlegen:

In Analogie zur psychoanalytischen Traumdeutung lassen sich alle diese inneren Konflikte Carrs als vom Interpreten erst zu erschließender *latenter Inhalt* der erinnerten Binnenhandlung verstehen, dessen Rekonstruktion es ermöglicht, eine dem zunächst inkohärent, widersprüchlich und unverständlich erscheinenden *manifesten Inhalt*, mit dem sich Zuschauer und Leser von *Travesties* konfrontiert sehen, zugrundeliegende sinnhafte und logische Struktur zu erkennen.<sup>106</sup>

Das bedeutet, dass uns das anfangs wenig Nachvollziehbare des von Carr „explizit formuliert[n] Haupttext[es]“ (ähnlich wie im Drama Pinters) auf das implizit Formulierte beziehungsweise auf das von ihm unbewusst und „latent Angedeutete“ des Subtextes verweist,<sup>107</sup> und dies vor allem aufgrund der spezifischen Form seiner Erinnerungserzählung, die durch ihre Inkohärenzen und Widersprüchlichkeiten die Aufmerksamkeit weniger auf die (eingedenk postmoderner Einsichten ohnehin hochproblematische) Frage nach einer wie auch immer gearteten „Wahrhaftigkeit“<sup>108</sup> in der Darstellung der historisch-biographischen Thematik lenkt, sondern eher auf die

---

<sup>104</sup> Vgl. hierzu ähnlich auch Plett, „Tom Stoppard: *Travesties*,“ wo die Rede ist vom Handlungsgeschehen von *Travesties* als „projektierte Objektivation von psychischen Vorgängen, die sich im Bewusstsein der Zentralfigur abspielen“ (84-85).

<sup>105</sup> Meinhard Winkgens, „Subtext,“ in: Ansgar Nünning (Hg.), *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie: Ansätze, Personen, Grundbegriffe* (Stuttgart, Weimar, 2008), 693-694, 693.

<sup>106</sup> Glomb, *Erinnerung und Identität*, 244. Zu diesen Überlegungen, vgl. insgesamt auch *ibid.*, 244-245.

<sup>107</sup> Winkgens, „Subtext,“ 693.

<sup>108</sup> Klein, „Kulturgeschichte als Komödieninszenierung,“ 383. Anders als von diesem Text unterstellt, lässt sich aber aufgrund obiger Überlegungen im Hinblick auf Carr nicht von der „Beliebigkeit seiner Lebenserinnerungen“ (*ibid.*, 386) sprechen oder davon, er sei gegenüber Joyce „nicht nachtragend“ (*ibid.*, 385), denn derartige Annahmen unterschlagen die persönlichen Interessenlagen des Protagonisten. Zu Letzterem, vgl. auch Wolf, „Geschichtsfiktion,“ 342.

Frage nach den Gründen für die auftretenden Brüche und somit letztlich nach den Motivationen und den Problemen in der Selbstwahrnehmung der auf der Bühne leidenden und wiederholt scheiternden Hauptfigur. Die von dieser im Prozess des Sekundärvorgangs (innerhalb dessen sich der manifeste Gehalt artikuliert) nicht vollumfänglich zu kontrollierende „Eigendynamik des Primärvorgangs“<sup>109</sup> wiederum offenbart dann eben jene Grundstruktur, die hier als ein eng verzahntes Konglomerat aus Sinn- und Gestaltungsbegehren, Geltungsanspruch und Unzufriedenheit (latenter Inhalt) verstanden wird, die zur für *Travesties* charakteristischen Ausprägung der in sich brüchigen und wenig glaubwürdigen retrospektiven Selbstdarstellung Carrs führt und die im Folgenden anhand einiger Passagen des Stückes genauer nachvollzogen werden soll.

So spricht er schon zu Beginn des Dramas ganz allgemein von „my height which can't be far off“ (25), wobei allerdings das Bedürfnis, die eigene individuelle Größe gegenüber dem Zuschauer explizit hervorzuheben, statt sie (einen entsprechenden Lebensverlauf vorausgesetzt) als selbstverständlich gegeben anzusehen, auf innere Problemkonstellationen aufmerksam macht, die an dieser Stelle angelegt sein müssen. Im weiteren Verlauf des Stückes konkretisiert sich dann die hier zum Ausdruck kommende Konzeption des zurückliegenden Lebens, indem Carr zum einen verschiedentlich seine (vermeintliche) historische Bedeutung zur Zeit des Ersten Weltkrieges und den damals stattfindenden politischen Umwälzungen betont, wäre es ihm doch angeblich ein Leichtes gewesen, den Gang der geschichtlichen Ereignisse nachhaltig in andere Bahnen zu lenken:

In fact I might have stopped the whole Bolshevik thing in its tracks. [...] So there I was, the lives of millions of people hanging on which way I'd move, or whether I'd move at all, another man might have cracked. (81)<sup>110</sup>

Dass es sich dabei allerdings um die nachträgliche Konstruktion einer persönlichen Entscheidungssituation von epochaler Tragweite handelt, in der er sich scheinbar befunden habe, zeigt schon eine in diesem Zusammenhang geäußerte Feststellung, wonach er sich der zukünftigen Wirkungsmacht Lenins zum damaligen Zeitpunkt in keiner Weise bewusst war oder sein konnte: „And don't forget, he wasn't Lenin then! I mean who was he? as it were“ (ibid.).<sup>111</sup> In den Kontext versuchter retrospektiver Formulierung eigener Bedeutung lassen sich darüber hinaus auch die verschiedenen Rollen einordnen, die sich Carr selbst zuschreibt, vornehmlich die vermeintliche Position des Konsuls („I am the representative of His Majesty's Government in Zurich.“

---

<sup>109</sup> Glomb, *Erinnerung und Identität*, 246.

<sup>110</sup> Vgl. hier auch folgende bereits zitierte Passage, in welcher Carr betont „how I met Lenin and could have changed the course of history“ (64).

<sup>111</sup> Im Primärtext teilweise kursiv. Ähnliches bringt auch folgende Aussage Carrs zu Beginn des Stückes zum Ausdruck: „So why didn't you put a pound on him [Lenin; M.R.], you'd be a millionaire, like that chap who bet sixpence against the Titanic“ (24). Vgl. hierzu auch Neumeier, *Spiel und Politik*, 152.

[50]),<sup>112</sup> wobei er allerdings, bedrängt durch Old Cecily's Einwände („And you were never the Consul.“ [98]), am Ende des Stückes eingestehen muss, dass es sich auch hierbei um ein kreatives Konstrukt seines Erinnerungsprozesses handelt: „Never said I was. [...] The Consul's name was Bennett!“ (ibid.).<sup>113</sup>

Besonders deutlich wird die Diskrepanz zwischen persönlichem Geltungsbedürfnis einerseits und mangelnder Entsprechung im vergangenen Leben andererseits sowie die sich hieraus ergebende immanente Widersprüchlichkeit und Zerrissenheit der gegenwärtigen Selbstwahrnehmung Carrs schließlich anhand von dessen Verhältnis zu Joyce. Ausgangspunkt sind hier die eigenen literarischen Ambitionen Carrs (als einer konkreten Manifestation seines Strebens nach individueller Größe), die er zu Beginn des Stückes formuliert und für deren Nichterfüllung er nicht etwa möglicherweise fehlende Befähigung, sondern die besonderen Umstände der beruflichen Tätigkeit verantwortlich macht:

I used to have quite a knack for it, but there's little encouragement for that sort of thing in the Consular Service. Not a great patron of poetry, the Service, didn't push it, never made a feature of it. I mean you'd never say that a facility for rhyme and metre was the sine qua non of advancement in the Consular Service ... Didn't discourage it, I'm not saying that, on the contrary, a most enlightened and cultivated body of men, fully sympathetic to all the arts. (21)

---

<sup>112</sup> Vgl. ähnlich auch Gwendolens folgende Bemerkung, die im Stück über Carrs Erinnerung vermittelt wird und somit dessen semibewussten Wunschvorstellungen artikuliert: „He [Carr; M.R.] is the British Consul“ (93).

<sup>113</sup> Eine weitere und Carr allenfalls semibewusste Ursache seiner Bemühungen um Selbstdarstellung wie auch der häufigen Unterbrechungen seiner Erinnerungserzählung ist dessen unverarbeitetes Verhältnis zu der während der Konflikte des Ersten Weltkrieges gespielten Rolle. So präsentiert er sich zunächst als eine Figur, die im Einklang mit zeitgenössischen Erwartungshaltungen verantwortungsvoll und integer gehandelt habe („I went to war because it was my *duty*, because my country needed me, and that's *patriotism*.“ [40]), und in diesem Kontext bemüht er auch stereotyp idealisierende Bilder eines gemeinschaftlichen Lebens an der Front, die dann allerdings angesichts des wohl Erlebten ungewollt in andeutungsweise Beschreibungen von dessen fürchterlichen Seiten abgleiten: „Wonderful spirit in the trenches – never in the whole history of human conflict was there anything to match the courage, the comradeship, the warmth, the cold, the mud, the stench – fear – folly – Christ Jesu!“ (41). Daraufhin bringt er aber nicht nur ein Gefühl großer Erleichterung zum Ausdruck, dem Krieg entkommen zu sein („I never thought to be picked out, plucked out, blessed by the blood of a blighty wound – oh *heaven!* – released into folds of snow-white feather beds, pacific civilian heaven!“ [ibid.]), sondern zugleich auch ein Unbehagen angesichts eines von ihm damit untrennbar verknüpften Versagens: „How I wish I could get back to the trenches!“ (27). Letzteres lässt sich im Übrigen auch daraus schlussfolgern, dass Carrs Schilderungen in diesen zwei auszugsweise zitierten Passagen in eine Sackgasse zu geraten scheinen, daraufhin abbrechen und zu einem neuerlichen Versuch der positiven Selbstpräsentation anheben. Zu dem hier beschriebenen psychischen Problemkomplex, vgl. insgesamt 25-28 sowie 37-41. Da in Carrs Ausführungen zu seiner Rolle während der Kriegshandlungen aber nun eher der Wunsch nach Rechtfertigung und weniger nach Demonstration individueller Größe zum Ausdruck kommt, ist diese Facette der Selbstwahrnehmung des Protagonisten für meine Überlegungen von nachrangiger Bedeutung. Zu Carrs ambivalentem Verhältnis zum Krieg, vgl. auch Glomb, *Erinnerung und Identität*, 239-242.

Dieser Versuch des *impression management*<sup>114</sup> wiederum, der im Übrigen am Ende unbeabsichtigt in ein implizites Eingeständnis eigenen Unvermögens abgeleitet, steht im Kontext einer fortwährenden Auseinandersetzung mit der Figur Joyces, mit deren Größe er sich dauerhaft konfrontiert sieht:

To those of us who knew him, Joyce's genius was never in doubt. To be in his presence was to be aware of an amazing intellect bent on shaping itself into the permanent form of its own monument – the book the world now knows as *Ulysses*! (22)<sup>115</sup>

Angesichts der beschriebenen Konstellation lässt sich dann aber die das Stück durchziehende ambivalente Haltung Carrs gegenüber jenem nachvollziehen, die zwischen einem dergestalt ungewollten und anerkennenden Eingeständnis von dessen schriftstellerischer Leistung einerseits und einer dem Bewusstsein eigener literarischer Bedeutungslosigkeit geschuldeten wiederholten Herabwürdigung des Verfassers von *Ulysses* andererseits schwankt: „In short a liar and a hypocrite, a tight-fisted, sponging, fornicating drunk not worth the paper“ (23).<sup>116</sup> Dass sich die im Stück abzeichnende betonte Abneigung gegenüber Joyce nicht ausschließlich (und wohl auch nicht hauptsächlich) auf die zurückliegende gerichtliche Auseinandersetzung beider zurückführen lässt, sondern eher auf einen diffusen Eindruck der Unterlegenheit Carrs, macht die von diesem am Ende des ersten Aktes referierte Traumpassage deutlich, die zugleich darauf verweist, wie nachhaltig ihn die Konfrontation mit jenem beschäftigt:

I dreamed about him, dreamed I had him in the witness box, a masterly cross-examination, case practically won, admitted it all, the whole thing, the trousers, eve-

---

<sup>114</sup> Zum Konzept des *impression management*, vgl. Kapitel 7 meiner Arbeit.

<sup>115</sup> Wobei hier allerdings (ähnlich wie zuvor hinsichtlich der Figur Lenins) betont werden muss, dass es sich bei dieser Aussage um eine nachträgliche Konstruktion handelt, scheint doch die Annahme, Carr habe zum damaligen Zeitpunkt die literarische Bedeutung und Tragweite des gerade in der Entstehung befindlichen Werkes zu beurteilen vermocht, wenig plausibel. Als Indiz hierfür ließe sich zunächst auch sein vermeintliches Unvermögen anführen, sich innerhalb der Binnenhandlung an Joyces Namen zu erinnern, den er im Verlauf des Stückes „Doris“ (49), „Janice“ (51), „Phyllis“ (53) und „Deidre“ (95) nennt und unter Bezug auf welchen er auch Tzara im Rückblick dieselbe Schwäche zuspricht („Bridget“ [ibid.]). Vgl. hierzu auch Glomb, *Erinnerung und Identität*, 242. Da diese Binnenhandlung nun aber über die Erinnerung vermittelt ist und folglich unter dem Eindruck gegenwärtiger Interessen des gealterten Ich steht, korrespondiert das wohl eher dem in der Rahmenhandlung und der Wendung an den Zuschauer angelegten Bemühen, die eigene Person in Relation zu Joyce (zumindest in der Vergangenheit) aufzuwerten, insofern das beschriebene Phänomen letztlich den konkreten Versuch darstellt, dessen damalige Unbekanntheit und somit Bedeutungslosigkeit zu suggerieren.

<sup>116</sup> Vgl. hierzu auch 32-36, wo Joyce zum Gegenstand des Spotts und (im Versuch der Abwertung) nicht als Autor von *Ulysses* erinnert wird, sondern als Verfasser von Limericks, was in der Form der Szene seinen Niederschlag findet: „This JOYCE is obviously an Irish nonsense. The whole scene is going to take a limerick form“ (33). Vgl. ähnlich auch Carrs folgende Bemerkung gegenüber Joyce: „... but something about you suggests Limerick“ (47). Zu diesen Aspekten, vgl. auch Glomb, *Erinnerung und Identität*, 213 und 242. Daraufhin unternimmt er schließlich noch den Versuch, nach dessen korrigierendem Hinweis auf Dublin („Dublin, don't tell me you know it?“ [ibid.]) *Ulysses* innerhalb des unter dem Eindruck gegenwärtiger Interessen stehenden Dialogs in seiner Bedeutung zu relativieren: „Only from the guidebook, and I gather you are in the process of revising that“ (ibid.).

rything, and I flung at him – „And what did you do in the Great War?“ I wrote *Ulysses*,‘ he said. ‚What did you do?‘

Bloody nerve. (65)

Darüber hinaus werden an dieser Stelle aber die inneren Problemlagen Carrs auch besonders anschaulich insofern, als im Traum die zumindest ansatzweise bewusste und formgebende Kontrolle durch den Sekundärvorgang, die letztlich dem Ziel positiver Selbstpräsentation dient, außer Kraft gesetzt ist, sich die Eigendynamik der Erinnerungsprozesse und der inneren Bedürfnisse verselbständigt und somit das sich im Primärvorgang offenbarende Unbewusste weitgehend ungefiltert zum Ausdruck kommt, das wiederum zutiefst von einer von Carr empfundenen eigenen Bedeutungslosigkeit und Inferiorität geprägt ist, und das vor dem Hintergrund einer Konzeption individueller Größe, die hier durch die Figur Joyce verkörpert wird.<sup>117</sup>

In Anbetracht der beschriebenen internen Konfliktstrukturen lassen sich jedoch die verschiedenen Rollenzuschreibungen, die der Protagonist von *Travesties* im Verlauf des Stückes unter Bezug auf sein jüngeres Ich vornimmt und die sich zu einem undeutlichen Bild einer in diversen Lebensbereichen relevanten Persönlichkeit der damaligen Zeit fügen,<sup>118</sup> als Bemühen um autobiographische Kompensation angesichts einer empfundenen sowohl historischen als auch literarischen Namenlosigkeit verstehen. Diese wiederum scheint für ihn aufgrund der Konfrontation mit den Figuren Lenins und Joyces besonders augenfällig zu werden, die sich im Verlauf des Ersten Weltkrieges wie Carr in Zürich aufgehalten haben<sup>119</sup> und die für ihn fundamentale Bezugspunkte seiner Selbstwahrnehmung darstellen, definiert er sich doch vornehmlich in Relation zu ihnen: „Memories [...] by a Consular Friend of the Famous in Old Zurich“ (25).<sup>120</sup> Dass dessen Reminiszenzen und hieraus folgend auch dessen Erinnerungserzählung überwiegend in das Gewand von *The Importance of Being Earnest* gekleidet sind, lässt sich vor dem Hintergrund obiger Überlegungen nun aber psychologisch hinreichend plausibel begründen. Die übermächtige Omnipräsenz der wildeschen Komödie in Carrs retrospektiver Selbstbetrachtung liegt in seiner erfolgreichen Rolle im Rahmen der zurückliegenden Inszenierung des Stückes begründet, die

---

<sup>117</sup> Zu obigen Überlegungen bezüglich Carrs ambivalenter Haltung gegenüber Joyce und zur Eigendynamik des Unbewussten Carrs, vgl. insgesamt auch Glomb, *Erinnerung und Identität*, 200 und 242-243.

<sup>118</sup> Neben Carrs bereits angeführten angeblichen Funktionen als Konsul und als bedeutsame Figur im Schnittpunkt literarischer Entwicklungen und historischer Entscheidungen von großer Tragweite ist hier auch seine Selbstdarstellung als „welt- und wortgewandter Dandy“ (Glomb, *Erinnerung und Identität*, 243) zu nennen, Rollen, die alle Geltung und Ansehen zu versprechen scheinen und die er im vermeintlich von Bedeutsamkeit durchtränkten Umfeld eines Zürich der Kriegszeit angeblich spielte: „Great days ... Zurich during the war. Refugees, spies, exiles, painters, poets, writers, radicals of all kinds. I knew them all. Used to argue far into the night“ (98). Vgl. hierzu insgesamt auch Glomb, *Erinnerung und Identität*, 243-244. Zu Carrs Rollenzuschreibungen und zum hiermit verbundenen Versuch der Selbstaufwertung, vgl. auch Plett, „Tom Stoppard: *Travesties*,“ 84-85. Zu Ersterem, vgl. auch Neumeier, *Spiel und Politik*, 151-152, zu Letzterem Sammells, „Earning Liberties,“ 381.

<sup>119</sup> Wodurch sich der Bezug auf gerade Lenin und Joyce überhaupt erst psychisch erklären lässt. Die Konfrontation mit Tzara ist hier von nachrangiger Bedeutung, da dieser nicht den historisch-literarischen Stellenwert der beiden anderen Figuren besitzt.

<sup>120</sup> Im Primärtext kursiv.

angesichts der spezifischen Umstände der Aufführung wohl eher bescheidenen Charakter hatte, die in der Wahrnehmung dieser Figur jedoch den einzig bedeutsameren Moment ihres Lebens darzustellen scheint,<sup>121</sup> aus dem sie zumindest ansatzweise den Eindruck (wenngleich temporärer und äußerst überschaubarer) individueller Größe oder persönlichen Erfolges zu destillieren vermag („A theatrical event of the first water, great success, personal triumph in the demanding role of Ernest.“ [21]), der also angesichts von Lenins historischer Relevanz oder von Joyces *Ulysses* für ein ganzes Leben in empfundener Mittelmäßigkeit und Bedeutungslosigkeit einzustehen hat.

Bezüglich der Frage nach den Gründen, die Carr zur manipulativen Auseinandersetzung mit seiner Vergangenheit bewegen, können vor dem Hintergrund obiger Überlegungen letztlich mehrere Ebenen unterschieden werden. Ausgangspunkt ist hierbei ein abstraktes (autobiographisches) Bedürfnis nach Formgebung und Sinnstiftung, das sich im Stück zunächst ganz allgemein als Geltungsverlangen abzeichnet, welches sich wiederum in einem Prozess der Selbstdarstellung als ein Streben nach individueller Größe äußert. Dieses wird zum Problem aufgrund fehlender Entsprechungen im zurückliegenden Leben, und es manifestiert sich schließlich konkret in Carrs Versuchen, die historische und literarische Übermacht Lenins und Joyces zu verarbeiten und zu kompensieren, und zwar durch selbstbezogene Rollenzuschreibungen sowie durch die Betonung seines Erfolges als Algernon in der zurückliegenden Inszenierung von *The Importance of Being Earnest*.<sup>122</sup> Dass Carrs Funktion im Rahmen dieser Inszenierung allerdings

---

<sup>121</sup> Als Indizien einer Aufführung eher bescheidenen Formats lassen sich aus *Travesties* die von Joyce genannten Probleme herauslesen, nämlich die vermutlich begrenzten finanziellen Ressourcen („A couple of pounds would be welcome.“ [50]) wie auch die Carr zur Rolle des Algernon verhelfende bestenfalls semi-professionelle Besetzung („We are short of a good actor to play the lead.“ [51]) einer erst kürzlich gebildeten Theatergruppe („We intend to begin with that quintessential English jewel, *The Importance of Being Earnest*.“ [ibid.]). Die einsame Prominenz dieser Inszenierung im Leben der Hauptfigur zeigt sich wiederum einerseits schon anhand der umfassenden Überlagerung ihrer Wahrnehmung von Vergangenheit und eigener Biographie durch die Strukturen der wildeschen Komödie, welche sich, so das psychologisch plausibilisierende Argument hier, nur aufgrund einer überwiegend belanglosen Gleichförmigkeit von Carrs Dasein überhaupt derart präformierend in dessen Bewusstsein festsetzen konnte. Andererseits dekonstruieren aber sowohl er selbst (durch die Brüche und Widersprüchlichkeiten der Darstellungen in Rahmen- und Binnenhandlung) als auch Old Cecily (durch ihre Einwände am Ende des Stückes) alle über die Züricher Aufführung hinausgehenden Dimensionen der versuchten Selbstgestaltung unter Betonung eines ereignisreichen und zeitgeschichtlich relevanten Lebensverlaufes (insbesondere Carrs angebliche Position als Konsul oder die vermeintlichen Begegnungen mit Lenin), wodurch jedoch einzig dessen Erfolg in der Rolle des Algernon als ein das Alltägliche übergreifender Moment bis zum Schluss unhinterfragt Gültigkeit beanspruchen kann, und das nicht zuletzt aufgrund der glaubhaften Bestätigung, die ihm an dieser Stelle durch Old Cecily widerfährt. Zu den angesprochenen Dialogpassagen Old Cecilys, vgl. 97-98. Zur psychologischen Plausibilität der Funktion von *The Importance of Being Earnest* als Raster von Carrs Selbstsicht und Erinnerung und zur herausragenden Bedeutung der Aufführung dieses Stückes in dessen ansonsten eher trostlosem Leben, vgl. auch Glomb, *Erinnerung und Identität*, 207. Zur Überlagerung der Erinnerungen Carrs und der Handlung von *Travesties* aufgrund seines Erfolges im Rahmen der zurückliegenden Inszenierung, vgl. auch Neumeier, *Spiel und Politik*, 139. Zum (vermutlichen) Amateurstatus der Züricher Produktion, vgl. auch Blüggel, *Metadrama und Postmoderne*, 168.

<sup>122</sup> Anders formuliert, leiten sich aus dem Zusammenspiel von (abstraktem) individuellem Geltungsbedürfnis und mangelnder Entsprechung im (konkreten) vergangenen Dasein ganz spezifische Problemlagen und Verhaltensweisen Carrs ab, die sich alle unter dem Vorzeichen der Kompensation und der nachträglichen Ausformung eines bejahenswerten Lebens betrachten lassen. Zu den obigen Überlegungen, vgl. auch Wolf, „Geschichtsfiktion“: „Ein [...] unbedeutender Botschaftsangestellter und Laienschauspieler,

nicht einmal ansatzweise taugt, das epochale Wirken der beiden anderen Figuren aufzuwiegen, wodurch er aber letztlich von vornherein zum Scheitern verurteilt ist, macht folgende Bemerkung Old Cecilys deutlich, in welcher sich angesichts der zeitlich wie räumlich übergreifenden Bedeutung Lenins die nur persönlich relevante Dimension seiner schauspielerischen Leistung abzeichnet: „He was the leader of millions by the time you did your Algernon“ (98). Dementsprechend zeigt sich hier jedoch erneut die Notwendigkeit, sich von kulturell geprägten Vorstellungen eines aus dem anonymen Fluss der Geschichte herausragenden Lebenslaufes zumindest begrenzt (wenn nicht gar gänzlich) zu distanzieren, um dem eigenen Dasein unter Vereinbarung von inneren Bedürfnissen einerseits und existenziellen Möglichkeiten wie auch Begrenzungen andererseits eine individuelle Form zu geben, die sich schließlich bejahen lässt.



In Anbetracht der vorausgegangenen Überlegungen nimmt es nun aber nicht weiter wunder, dass Carrs Bemühungen um (auto-)biographische Identitätsstiftung innerhalb des stoppardschen Stückes erfolglos bleiben. Das liegt zunächst schlicht daran, dass er (wie herausgearbeitet) gänzlich vom kulturellen Skript individueller Größe dominiert wird, zu dem er keine kritische Distanz zu gewinnen vermag und dem er stattdessen völlig unreflektiert anheimgefallen ist. Dieses Skript erhebt im Bereich der Lebensgestaltung wiederum einen absoluten Anspruch im Sinne einzigartiger Wirkungsmacht und überzeitlicher Bedeutung, an dem sich in der Selbstwahrnehmung des Einzelnen wie auch in der narrativen Konstruktion eines entsprechenden Bildes für die Außenwelt alle Ereignisse und Bereiche des gegenwärtigen, zukünftigen oder, wie in Carrs Fall, vergangenen Daseins strukturell auszurichten haben. Mag ein so verstandener Absolutheitsanspruch jedoch für Figuren wie Lenin oder Joyce (und sei es dank historischer Kontingenz) noch einlösbar (gewesen) sein, so muss er für die weitaus überwiegende Anzahl der Menschen unweigerlich zur Überforderung werden, und das aufgrund je spezifischer kognitiver, körperlicher und psychisch-emotionaler Voraussetzungen und Verfasstheiten, die den jeweiligen Lebensentwurf von vornherein Beschränkungen unterwerfen.

Dementsprechend ließe sich aber in Anlehnung an *Amadeus* auch für *Travesties* auf den ersten Blick scheinbar argumentieren, dass **Carrs Scheitern**, ähnlich wie das Salieris, zuvörderst auf eine Diskrepanz zwischen individuellen Bedingtheiten und hier angelegten „existentiellen Gren-

---

dessen Geltungssucht [...] in keinem Verhältnis zu seiner historischen Rolle steht, versucht sich durch eine Selbststilisierung zur historisch und kunstgeschichtlich bedeutenden Figur nachträglich jenes Gewicht zu verleihen, nach dem sein Geltungsdrang immer schon gestrebt hatte. Hier liegt der Grund, weshalb er, der immer stolz auf seine künstlerische Leistung in der Rolle des Algernon verweist, die Bekanntheit mit den Kunstgrößen Joyce und Tzara so extensiv – und verfälschend – darlegt; hier liegt auch der Grund, weshalb er seine Beziehung und diejenige seiner Frau zu Lenin erfindet“ (342).

zen menschlicher Selbstbestimmung<sup>123</sup> einerseits und persönlichen Ambitionen andererseits zurückzuführen sei, welche wiederum die Akzeptanz eben dieser Bedingtheiten sowie des sich daraus ergebenden Lebensverlaufes in den Augen der jeweiligen Figur zu verhindern wissen, wodurch es schließlich überhaupt erst zu den Verwerfungen in der biographischen Selbstwahrnehmung beider und, daraus folgend, zu Carrs Versuchen der Manipulation von Vergangenheit kommen kann. Da *Travesties* nun jedoch Carrs *gegenwärtiges* (wenngleich retrospektives) Bemühen um ein bejahenswertes Dasein in den Mittelpunkt rückt, wohingegen Salieri sein *vergangenes* Streben nach unerreichter Größe reflektiert, formuliert das stoppardsche Stück die beschriebene Diskrepanz im Gegensatz zu *Amadeus* nicht als entscheidende Ursache für das Scheitern des Erzählers, sondern in erster Linie als Ursache für dessen autobiographische Rückwendung und deren Prämisse der nachträglichen Konstituierung einer Identität mit kompensatorischem Charakter. *Travesties* fragt also abweichend von *Amadeus* nicht primär nach den Gründen für das Fehlschlagen des Lebensentwurfs des jüngeren Ich, sondern vielmehr nach den Gründen für die Erfolglosigkeit der Selbstgestaltungsbestrebungen des gealterten Ich, und demgemäß ist das Auseinander von existenziellen Voraussetzungen und persönlichem Anspruch für Carr vor allem Auslöser der verspäteten Anstrengungen und darüber hinaus zwar notwendige, im Unterschied zu Salieri nicht aber schon hinreichende Bedingung für sein Scheitern im Stück.

Somit ist jedoch nach den tieferliegenden Ursachen zu suchen, die für dieses verantwortlich zeichnen, und hier rücken zwei Problemlagen in den Blick, die sich aus Carrs Ansinnen der Schaffung eines Bildes individueller Größe in der Vergangenheit und der hieraus resultierenden Notwendigkeit der biographischen Manipulation ergeben, die (wie erläutert) angesichts der genannten handlungsanleitenden diskursiven Formation unter dem Vorzeichen einer absoluten

---

<sup>123</sup> Hubert Zapf, „Das Drama nach 1945,“ in: Hans Ulrich Seeber (Hg.), *Englische Literaturgeschichte* (Stuttgart, Weimar, 1999), 364-380, 380. Für Salieri wird aufgrund dieser existenziellen Grenzen letztlich die Einlösung seines persönlichen Lebensentwurfs unmöglich, der sich, wie folgendes Selbstzeugnis verdeutlicht, an den Prämissen der Absolutheit und der Eindimensionalität orientiert: „I wanted Fame. Not to deceive you. I wanted to *blaze*, like a comet, across the firmament of Europe. Yet only in one especial way. Music. Absolute music!“ (Peter Shaffer, *Amadeus* [Harmondsworth et al., 1981 (1979)], 20). Ausschlaggebend für Salieris Scheitern sind allerdings die genannten Prämissen, da es durch die Reduzierung der Identitätskonstituierung auf ausschließlich eine Dimension (Musik) bei gleichzeitig absolutem Anspruch (einzigartige Perfektion) unmittelbar zu gravierenden und nicht auszugleichenden Defiziten in der Selbstwahrnehmung kommen muss, sobald eine überlegene Figur (Mozart) in Erscheinung tritt, welche ihm seine bis dahin unbemerkten individuellen Begrenzungen aufzeigt: „*Capisco!* I know my fate. Now for the first time I feel my emptiness. [...] You [God; M.R.] put into me perception of the Incomparable [...] – then ensured that I would know myself forever mediocre“ (ibid., 59). Angesichts dessen manifestiert sich aber auch in *Amadeus* anhand Salieris die Notwendigkeit, das Skript individueller Größe und überzeitlicher Bedeutung durch die Orientierung am Modell einer vielseitigen und integrierten Persönlichkeit zu ersetzen, um den Lebensentwurf unter selbst-bewusster Berücksichtigung der eigenen Möglichkeiten und Grenzen („the talent you allowed me“ [ibid., 60]) solchermaßen stabil auf mehreren Säulen aufrufen zu lassen. Andernfalls droht vor dem Hintergrund fragwürdiger (und potenziell unerfüllbarer) Ansprüche ein Auseinander von Lebensentwurf und Lebensweg und somit schließlich eine bittere Einsicht: „Salieri: Patron Saint of Mediocrities!“ (ibid., 107). Zu einer ausführlichen Auseinandersetzung mit *Amadeus* und insbesondere Salieris Streben nach Individualität und Einzigartigkeit, vgl. Glomb, *Erinnerung und Identität*, 172-198.



Konstruktionsanforderung steht. Zunächst folgt für ihn aus der Konzeption überzeitlicher Bedeutung, die sich im Übrigen durchaus als Sinnersatz für den Gültigkeitsverlust des religiösen Deutungshorizontes im Zeitalter der (Post-)Moderne deuten lässt, die Überlagerung des Selbstverhältnisses durch das Skript von *The Importance of Being Earnest*, und das aufgrund seiner spezifischen vergangenen Erfahrungen, insbesondere aufgrund der oben ausgeführten Konstellation, in welcher die zurückliegende Inszenierung der wildeschen Komödie den einzig herausragenden Bezugspunkt im Leben Carrs darzustellen scheint, der das weitreichende historisch-literarische Wirken Lenins, Joyces oder auch Tzaras auszubalancieren hat. Diese literarische Prägung der Vermittlerfigur und ihrer Ausführungen wiederum steht in *Travesties* stellvertretend für die anthropologische Präformierung von Selbstbezug und nicht zuletzt von Erinnerung durch rezipierte Textmuster<sup>124</sup> wie insgesamt durch kulturelle *emplotment*-Strukturen und somit letztlich für die unhintergehbare diskursive Präformierung menschlicher Wahrnehmung, Erkenntnis und Existenz,<sup>125</sup> welche sich im konkreten Lebensvollzug wirkungsmächtig niederschlägt:

[Der Einzelne] partizipiert daran [am diskursiven Universum; M.R.] nicht nur, wenn er bewußt und absichtlich bestimmte Einzeltexte, Topoi oder Codes abruf oder anzitiert, sondern es ist ihm in unbewußten Strukturierungen, halb verschütteten Reminiszenzen und jeder Reflexion vorgängigen Spuren fremder Sprachen und fremden Denkens eingeschrieben.<sup>126</sup>

Das wiederum impliziert eine hochgradige Problematisierung des neuzeitlich-aufklärerischen Subjekts, dessen individuelles Handlungs- und Selbstgestaltungsbegehren sprachlich-diskursiv eingebunden erscheint und das (in postmoderner Zuspitzung) nur mehr „spricht und handelt im

---

<sup>124</sup> Vgl. hierzu auch Glomb, *Erinnerung und Identität*, wo von der Bedeutung gesprochen wird, „die dem Akt des Lesens für die Konstitution und Aufrechterhaltung von Identität zukommt“ (235-236). Weiter heißt es dort, dass sich die für vorliegende Ausführungen gleichermaßen bedeutsame „Vorstrukturierung von Erkenntnis durch Literatur insofern auch auf [das] grundlegende Selbstverhältnis beziehen [lässt], als nicht nur unsere Wahrnehmung der außer uns befindlichen Wirklichkeit (unter anderem) durch die Literatur vorstrukturiert wird, sondern auch unsere *Selbstwahrnehmung*“ (238). Vgl. zu diesen Überlegungen insgesamt *ibid.*, 235-239. Zur literarisch-diskursiven Vorstrukturierung Carrs und seiner Weltsicht, vgl. auch Wolf, „Geschichtsfiktion“, 343-345.

<sup>125</sup> Vgl. hierzu auch Glomb, *Erinnerung und Identität*, wo von der „textuelle[n] Vorstrukturierung von Erkenntnis als epistemologische[m] Apriori“ (234) die Rede ist und von der „Erfassung der Wirklichkeit in vorgegebenen Rastern, mittels deren dem zu erfassenden Gegenstand eine Form aufgeprägt wird, die nicht aus ihm selbst abgeleitet ist“ (233) beziehungsweise davon, „daß die Wirklichkeit immer nur durch die Brille bestimmter vorgegebener Muster hindurch wahrgenommen wird“ (*ibid.*). Zu diesen erkenntnistheoretischen Überlegungen, vgl. insgesamt *ibid.*, 225-235. Obige These der Stellvertreterfunktion des Skripts von *The Importance of Being Earnest* geht vor dem hier skizzierten Hintergrund von einer Konzeption der „Gesamtheit der kulturellen Produktionen als realitätskonstruierende Raster“ (*ibid.*, 231) aus und legt ineins damit einen Textbegriff zugrunde, der „auch die Geschichte [...], die Moral und die Gesellschaft als Texte auffaßt“ (*ibid.*, 227), somit also „jedes kulturelle System und jede kulturelle Struktur“ (Manfred Pfister, „Konzepte der Intertextualität“, in: Ulrich Broich und ders. [Hgg.], *Intertextualität: Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien* [Tübingen, 1985], 1-30, 7).

<sup>126</sup> Pfister, „Konzepte der Intertextualität“, 21.

Rahmen von narrativen Programmen, die es nicht selbst entworfen hat.“<sup>127</sup> Oder wie es im Aufsatz Werner Wolfs unter Bezug auf Roland Barthes heißt:

Die Erfahrung der Zersetzung (‘décomposition’) des Subjekts in eine Pluralität von Rollen und Diskursechos [führt] dazu, daß das Ich schließlich nicht mehr als autonomer Schöpfer originaler Gedanken, sondern als Schnittpunkt verschiedener präexistenter Diskurse, als ‘chambre d’échos’ oder als bloßer ‘effet de langage’ erscheint.<sup>128</sup>

Betrachtet man demgegenüber nun allerdings Carrs Ansatz absoluter Lebensgestaltung,<sup>129</sup> dann wird deutlich, dass dieser insofern implizit von einem Anspruch autonomer Selbstsetzung ausgeht, als er das handlungsmächtige Subjekt einfordert, das zur umfassenden (und in Carrs Fall retrospektiven) Ausformung eines bejahenswerten und vermeintlich einzig an eigenen Vorgaben orientierten Daseins imstande sei, mithin also unabhängig von jedweden Begrenzungen. Das zeigt sich insbesondere anhand des aus der Ablehnung von Vergangenheit und Biographie resultierenden Versuchs, der ihn antreibenden Konzeption überzeitlicher Bedeutung unter Überwindung der beschriebenen existenziellen Bedingtheiten menschlichen Daseins und unter Rückgriff auf das Skript von *The Importance of Being Earnest* nachträglich und *uneingeschränkt* gerecht zu werden. Nun führt jedoch ausschließlich die Ausrichtung an der genannten Konzeption überhaupt zur Ablehnung des zurückliegenden Daseins sowie zum hieraus resultierenden Bemühen um retrospektive Konstruktion eines bejahenswerten Lebensweges, das wiederum vom dramatischen Prätext der wildeschen Komödie geprägt ist, und durch eben diesen präformierenden Einfluss der beiden kulturell-textuellen Muster wird Carrs autonome Geste in *Travesties* als eine prinzipielle Unmöglichkeit dekonstruiert. Das bedeutet, dass das Stück dessen Anspruch der individuellen Autonomie, der sich im Versuch einer absoluten retrospektiven Formgebung offenbart, in seiner anthropologischen Unhaltbarkeit aufzeigt, und das anhand des Einflusses spezifischer und *per se* autonomiebegrenzender diskursiv-literarischer Strukturen, die seinem Streben nach autobiographischer Überwindung bestimmter kognitiver oder körperlicher Voraussetzungen handlungsanleitend vorausgehen. Und da Carr in seinem Verhalten kein Verständnis des Ideals persönlicher Größe als einem kritisch zu reflektierenden Muster mit präformierender Wirkung erkennen, sondern sich vielmehr völlig von ihm bestimmen lässt, und da er sich im Bemühen um eine entsprechende Ausformung der Vergangenheit des Skripts von *The Importance of Being Earnest* (wenngleich unbewusst<sup>130</sup>) umfassend gestaltungsmächtig zu bedienen sucht, können diese kulturell-textuellen Formationen in ihrer immanent vorstrukturierenden und hand-

---

<sup>127</sup> Zima, *Theorie des Subjekts*, 229.

<sup>128</sup> Wolf, „Geschichtsfiktion“, 331.

<sup>129</sup> Die Arbeit Neumeiers spricht in einem etwas anderen Zusammenhang auch von der „Frage nach absoluter Sinnkonstitution“, der sich *Travesties* zuwendet (*Spiel und Politik*, 134).

<sup>130</sup> Allein der Einfluss des Unbewussten unterminiert an dieser Stelle aber schon Carrs Haltung autonomer Selbstkonstituierung.

lungsprägenden Wirkungsmacht erst zur vollen Entfaltung kommen. Denn letztlich liefert er sich ihnen in der Illusion individueller Freiheit und Autonomie vollständig aus und gewinnt so keine reflektierte Distanz, was aber die Voraussetzung für eine bewusste Formgebung des eigenen Lebens darstellt.

Indem *Travesties* Carrs Versuche der retrospektiven Selbstmodellierung nicht nur von einem überindividuellen Skript (persönliche Bedeutung) ableitet, sondern sie zudem in das Phänomen (prä-)textueller Prägung (*The Importance of Being Earnest*) einbindet, seine Bestrebungen also in Strukturen eingebettet werden, die dem Einzelnen vorgängig sind, zeigt es diesen als zutiefst vom kulturellen Kräftefeld der Zeit beeinflusst, für das im stoppardschen Stück die genannten Muster exemplarisch stehen.<sup>131</sup> Angesichts dessen muss aber jegliches Ansinnen *autonomer* Selbstsetzung, in *Travesties* impliziert in Carrs Bemühen um absolute Ausformung des Vergangenen unter Überwindung eigener existenzieller Begrenzungen, unausweichlich an den Bedingtheiten menschlichen Daseins, in *Travesties* stellvertretend am Phänomen diskursiver Präformierung, zerbrechen, denn letztlich „steht die Allgegenwart der Texte einer subjektiven Selbstmächtigkeit entgegen.“<sup>132</sup> Eben diese Einsicht fehlt Carr, und das sich hieraus ergebende Dilemma lässt sich mit einer Passage aus Stoppards *Rosencrantz and Guildenstern are Dead* illustrieren, in welcher Guildenstern analog zu Carr einen autonomen Handlungs- und Selbstgestaltungsanspruch zum Ausdruck bringt, dem dann jedoch seine (textuell-diskursiven) Grenzen aufgezeigt werden:

GUIL: [...] We are not restricted. No boundaries have been defined, no inhibitions imposed. [...] Spontaneity and whim are the order of the day. Other wheels are turning but they are not our concern. [...] We can do what we like and say what we like to whomever we like, without restriction.

ROS: Within limits, of course.

GUIL: Certainly within limits.<sup>133</sup>

Neben dem Spannungsverhältnis von autonomem Anspruch und diskursiver Präformierung lässt sich in *Travesties* noch eine zweite maßgebliche Ursache für das Scheitern der Erzählerfigur ausmachen. Diese ist in deren spezifischer Form des Rückgriffs auf Vergangenes sowie in den

---

<sup>131</sup> Hier sind darüber hinaus auch spezifische soziokulturelle Rollenmodelle zu nennen, im Falle Carrs Funktionen wie die des Konsuls, die ebenfalls präformierend auf den Lebensweg des Einzelnen einwirken.

<sup>132</sup> Glomb, *Erinnerung und Identität*, 256. Glombs Studie verwendet in diesem Kontext auch den „Begriff des Spiels“, mit dem sich „die zentrifugalen Kräfte benennen [lassen], gegen die Carr in seinem letztendlich vergeblichen Versuch ankämpft, die Eigendynamik der Texte im Interesse einer in sich schlüssigen und positiven Selbstsicht zu bändigen“ (ibid., 252). Dass *Travesties* allerdings trotz der erkennbaren Nähe zu poststrukturalistisch-dekonstruktivistischen Theorieansätzen dennoch nicht der umfassenden Verabschiedung des Subjekts das Wort redet, werden meine weiteren Überlegungen deutlich machen.

<sup>133</sup> Tom Stoppard, *Rosencrantz and Guildenstern are Dead* (London, 1968 [1967]), 84. Zur Frage prätextueller Prägung der Figuren in diesem Drama, vgl. Emmanuela Tandello, „Characters With(out) a Text: Script as Destiny in Stoppard and Pirandello“, *The Yearbook of the Society for Pirandello Studies*, 13 (1993), 35-45, u.a. 37-38.

damit konfligierenden konstitutiven Bedingungen des Erinnerungsprozesses angelegt. Entscheidend ist hier das Gebot der Absolutheit, das sich aus der Konzeption individueller Größe für Carr zwingend ergibt und das dadurch, dass ihm im zurückliegenden Leben keine konkreten Entsprechungen korrelieren, nach einem manipulativen Umgang mit der eigenen Biographie unter umfassender Kontrolle des Erinnerungsvorganges verlangt, um so dem Bedürfnis nach gelingender Identitätskonstituierung und positiver Selbstdarstellung durch retrospektive Modellierung und Präsentation einer literatur- wie zeitgeschichtlich bedeutsamen Persönlichkeit Henry Carr zur Zeit des Ersten Weltkrieges schließlich gerecht werden zu können. Dem steht nun jedoch das Eigengewicht und die bereits betonte (relative) Stabilität von in früheren Jahren entstandenen kognitiven Strukturen entgegen, denn mag menschliches Erinnern auch (wie nicht zuletzt anhand von Carrs Erzählung deutlich wird) unausweichlich kreativen, selektiven und konstruierenden Charakters sein,<sup>134</sup> so sind Vergangenheit und Biographie doch letztlich nicht beliebig und willkürlich gestaltbar, sondern sie haben Spuren hinterlassen, die das weitere Leben prägen und die sich häufig als nur begrenzt manipulierbar erweisen.<sup>135</sup> Das bedeutet, dass sich

---

<sup>134</sup> Vgl. hierzu Glomb, *Erinnerung und Identität*, 19-27. Dort heißt es unter anderem: „Erinnerung als Konstruktion von Vergangenheit ist [...] eine Syntheseleistung des gegenwärtigen Bewußtseins, die sich als Verarbeitung von früher ausgebildeten kognitiven Strukturen vollzieht“, die also „einen Rückgriff auf frühere Bewußtseinsinhalte und nicht auf eine frühere ‚Realität‘ darstellt“ (19). Vgl. hierzu unter Bezug auf die Geschichtsschreibung auch Wolf, „Geschichtsfiktion“: „Da die narrative Strukturierung der Historiographie nicht nach Maßgabe von im Objekt selbst vorgefundenen, sondern vom erkennenden Subjekt zu instrumentalem Gebrauch erfundenen Kriterien erfolgt, wird Geschichte tendenziell fiktionalisiert“ (323; dort teilweise gesperrt). Zu verschiedenen Aspekten des carrschen Erinnerungsprozesses, vgl. auch Plett, „Tom Stoppard: *Travesties*.“

<sup>135</sup> Diese Überlegungen implizieren darüber hinaus, dass die hier vorausgesetzte und unter dem Eindruck der Postmoderne stehende „Negierung der Möglichkeit eines objektiven Zugangs zur (kollektiven wie auch individuellen) Geschichte“ (Glomb, *Erinnerung und Identität*, 251) keine Auflösung von Vergangenheit und Biographie in unregulierte Beliebigkeit bedeutet. Zur den Einfluss der Dekonstruktion widerspiegelnden Diskussion dieser Problemstellung innerhalb der neueren Historik, vgl. Wolf, „Geschichtsfiktion“, 323-326. Wolfs Aufsatz spricht auch von der „Chronik“ als rein zeitlicher Abfolge von historisch belegbaren vergangenen Ereignissen, von der sich die Geschichtsschreibung „durch Herstellung eines über die reine Chronologie hinausgehenden Erklärungs- und Bedeutungszusammenhangs“ unterscheidet (ibid., 321). Dieser Gedanke kann vor dem Hintergrund der eben formulierten Überlegung dahingehend in leichter Abwandlung auf *Travesties* Anwendung finden, als dort bei aller postmodern geprägten Skepsis gegenüber der Konzeption „historische[r] Objektivität und Wahrheit“ (ibid., 325) bestimmte Konstellationen in der Biographie Carrs dennoch als geschichtliche Gegebenheiten zugrunde gelegt und nicht der schieren (postmodernen) Beliebigkeit anheimgestellt werden. Verwiesen sei hier nur auf den bereits thematisierten Umstand, dass Carr (wie von ihm und Old Cecily am Ende übereinstimmend festgehalten) entgegen seinen früheren Ausführungen nachweislich nicht die Position des Konsuls innehatte, wie er darüber hinaus auch Lenin wenn überhaupt wohl nur flüchtig begegnet ist (vgl. 97-98). Vgl. hierzu auch Glomb, *Erinnerung und Identität*, 243. Hieraus lässt sich nun allerdings nicht umgekehrt schlichtweg folgern, dass für Carr „eine ‚objektivere‘, mehr die Fakten in Rechnung stellende Seh- und Darbietungsweise durchaus möglich wäre, aber hier deswegen nicht gewählt wird, weil es sich nicht um eine Erinnerungschronik“ handle (Klein, „Kulturgeschichte als Komödieninszenierung“, 389), denn diese etwas unspezifisch formulierte Annahme hebt zwar zutreffend die ausgeprägt unzuverlässige Qualität der Ausführungen Carrs hervor, weicht letztlich jedoch im Versuch der Rettung der Konzeption „historischer Objektivität“ (ibid.) den Implikationen postmoderner Einsichten für Geschichtsschreibung und Erinnerungsprozess im Sinne einer „radikal skeptische[n] Verabschiedung jeglicher Möglichkeit objektiver Wahrheitsfindung“ (Wolf, „Geschichtsfiktion“, 310) aus. Zu dieser Position, die sich nicht auf der Höhe der gegenwärtigen theoretischen Diskussion befindet, vgl. auch eine weitere Passage des Textes Kleins, wo auf

bestimmte Ereignisse und Konstellationen durch ihre historische oder individuelle Bedeutsamkeit oder durch die Intensität der mit ihnen einstmals verbundenen kognitiven Wertungen und emotionalen Eindrücke tief in das Bewusstsein des Einzelnen eingegraben haben, zwar nicht völlig unveränderlich, wohl aber dergestalt, dass sie allen Neudeutungen strukturbildend unterliegen und durch jede spätere Überschreibung palimpsestisch<sup>136</sup> durchscheinen, und dieser präformierenden Kraft des Zurückliegenden kann sich auch Carr in *Travesties* nicht entziehen. Besonders augenfällig wird das im Stück in dessen Verhältnis zu Joyce und zu seiner Rolle während des Ersten Weltkrieges. In diesen exemplarisch ausgewählten Bereichen scheinen die in der Gegenwart autorisierten Darstellungen Carrs unvereinbar mit seinen zu früheren Zeitpunkten ausgebildeten Gedächtnisinhalten und kognitiv-emotionalen Impressionen zu sein, deren weitgehend manipulationsresistentes Eigengewicht gleichsam beharrlich betont, dass es sich weder so wie von ihm berichtet noch mit den von ihm vorgenommenen Akzentsetzungen zugetragen haben könne, und die hier angelegten Widersprüche werden schließlich unüberbrückbar, wodurch Carrs Schilderungen jedoch wiederholt in einer Sackgasse enden und es nicht zuletzt zum Nebeneinander mehrerer szenischer Versionen vergangener Ereignisse kommt. So driftet seine apologetische Züge tragende Selbstpräsentation als pflichtbewusster und überzeugter Kriegsteilnehmer angesichts von mit den damaligen Erlebnissen verbundenen tiefgehenden Eindrücken, deren Schrecken bleibende Spuren in Carrs Psyche hinterlassen haben, ungewollt in eine Erleichterung ab, dem Kriegsgeschehen frühzeitig entkommen zu sein. Auch dessen bereits thematisierten Ausführungen zu Joyce zeigen jene Spannungen zwischen angestrebter und dem Zu-

---

Grundlage einer sich an der hochproblematischen Konzeption der *Autorintention* orientierenden Interpretation von der Überlegung ausgegangen wird, „daß Stoppards Umgang mit der Geschichte in *Travesties* aus seiner Sicht nicht durch Geschichtsskepsis geprägt oder als Kritik an der Erkenntnisleistung historischer Darstellungen intendiert ist. Der Autor bringt der traditionellen Geschichtsschreibung durchaus Achtung entgegen, sieht seine eigene Aufgabe allerdings nicht in historischer Rekonstruktion“ („Kulturgeschichte als Komödieninszenierung“, 384). Allein die Annahme einer Rekonstruktion unterläuft im Übrigen schon die Einsicht in den unausweichlichen „Konstruktcharakter der Geschichte“ (Wolf, „Geschichtsfiktion“, 317).

<sup>136</sup> Zum Konzept des *Palimpsests*, vgl. Meinhard Winkgens, „Palimpsest“, in: Ansgar Nünning (Hg.), *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie: Ansätze, Personen, Grundbegriffe* (Stuttgart, Weimar, 42008), 554-555: „Begriff aus der Handschriftenkunde zur Bezeichnung der Wiederbeschreibung bzw. Überschreibung eines Pergaments, wobei [...] ein vorangehender, urspr[ünglicher] Text weitgehend getilgt und nur noch in Fragmenten ‚zwischen‘ dem neuen Überschreibungstext sichtbar ist.“ Im übertragenden Sinne lässt sich die „komplexe[] Interrelation [...] eines offiziellen, textuell konsistenten, gut lesbaren, autorisierten, späteren Überschreibungstextes und eines urspr[ünglichen], bis auf nicht getilgte Spuren verdrängten und marginalisierten überschriebenen Textes“ (554) als Metapher für das spannungsreiche Verhältnis von (semi-)bewusst vertretenem oder angestrebtem Selbstbild einerseits und diesem widerstrebenden Brüchen und Facetten der eigenen Biographie andererseits deuten, die (wie oben argumentiert) unauslöschlichen Relikten früherer Textsegmente gleich durch jede neue Beschriftung unweigerlich durchscheinen. Hier zeigt sich im Übrigen eine Nähe zum Gegenüber von manifestem Gehalt und latentem Sinn. Zum Konzept des *Palimpsests*, das dort allerdings leicht abweichend nicht primär im Sinne von Überlagerungsprozessen im Verlauf des Lebensweges, sondern vor allem als Überlagerung verschiedener Diskurse konzipiert ist, vgl. auch Elizabeth Deeds Ermarth, „Beyond ‚The Subject‘: Individuality in the Discursive Condition“, *New Literary History*, 31 (2000), 405-419, 411-412 sowie (unter Bezug auf den Aufsatz Ermarths) Sarah Heinz, *Die Einheit in der Differenz: Metapher, Romance und Identität in A.S. Byatts Romanen* (Tübingen, 2007), 114-115.

schauer zu präsentierender Vergangenheitsversion einerseits und den unbewussten oder semi-bewussten Manifestationen des Gedächtnisses andererseits, deren andauernde Wirkungsmacht sich den Versuchen der Herabwürdigung des Verfassers von *Ulysses* entgegenstellt und wiederholt Joyces literarische Leistung und literaturgeschichtliche Bedeutung betont.<sup>137</sup> Damit zeichnen sich in den zwei stellvertretend ausgewählten Beispielen aber die Begrenzungen eines schöpferischen „rewriting of history“<sup>138</sup> ab, da Carr eben nicht jede beliebige Anpassung robuster Erinnerungsmuster an die gewünschte gegenwärtige Selbstpräsentation gelingen will. Gemein ist ihnen das manipulationsresistente Beharrungsvermögen und Eigengewicht bestimmter vergangenheitsbezogener Strukturen im carrschen Gedächtnis, wodurch sich diese aber der bewussten Kontrolle wie auch der unbewussten Ausblendung in Prozessen der Selektion und Kreation durch das nur bedingt handlungs- und selbstmächtige Subjekt teilweise oder gänzlich entziehen.

Neben dem bislang ausgeführten Eigengewicht des Vergangenen muss allerdings noch ein zweites konstitutives Charakteristikum des Erinnerungsprozesses Berücksichtigung finden, das eng mit jenem verknüpft ist und das sich dem umfassenden Gestaltungs- und Kontrollanspruch des Einzelnen ebenfalls entzieht, nämlich dessen Eigendynamik.<sup>139</sup> Diese stellt sich Carrs unter dem Vorzeichen des Absoluten stehenden Bemühungen um retrospektive Ausformung eines bejahenswerten Lebensweges entgegen, indem sie angesichts der Unvereinbarkeit seines Geltungsverlangens einerseits und seines konkreten biographischen Hintergrundes andererseits nicht nur (wie bereits herausgearbeitet) im Sinne des Primärvorgangs latent vorhandene innere Bedürfnisse und Unzufriedenheiten zum Vorschein bringt, sondern im Zuge dessen auch einigen der einstmals ausgebildeten und (wie eben gezeigt) besonders stabilen Gedächtnisinhalten sowie den mit ihnen verbundenen kognitiv-emotionalen Bewertungen zum Ausdruck verhilft, die sich in ihrer Gesamtheit als nicht mit Carrs Versuchen der manipulativen Selbstpräsentation vereinbar erweisen. Aufgezeigt werden kann die beschriebene Eigendynamik etwa anhand von Carrs mehrfacher Inszenierung des Zusammentreffens mit Cecily in den Bibliotheksszenen des zweiten Aktes, in welchen die angestrebte Darstellung einer von ihm als einer dandyhaft gewandten Persönlichkeit ausgehenden harmonischen Begegnung misslingt, und das, so lässt sich plausiblerweise annehmen, aufgrund der Permanenz spezifischer kognitiver Strukturen, welche zu insistieren scheinen, dass sich die Begebenheit wohl nicht in der jeweils geschilderten Art und Weise ereignet habe. Anschaulich lässt sich in diesen Passagen dabei die kreative Vergangen-

---

<sup>137</sup> Allein das wiederkehrende Auftreten bestimmter struktureller Versatzstücke im Verlauf von Carrs Erinnerungserzählung (vgl. hierzu auch Blüggel, *Metadrama und Postmoderne*, 171), wie im vorliegenden Fall die Erleichterung über den persönlichen Kriegsverlauf oder auch die ungewollte Würdigung Joyces, lässt sich im Übrigen als Argument für den unhintergebar prägenden Einfluss von in der Vergangenheit ausgeformten kognitiven Strukturen und emotionalen Impressionen anführen. Diese wiederum setzen dem „Interpretationsprozeß des menschlichen Gedächtnisses“ (Neumeier, *Spiel und Politik*, 141), der durch die mehrmalige und variierende szenische Wiederholung bestimmter Ereignisse besonders anschaulich wird (vgl. *ibid.*), sichtlich Grenzen.

<sup>138</sup> Sammells, „Earning Liberties“, 380.

<sup>139</sup> Zur Eigendynamik der Gedanken Carrs, vgl. auch Glomb, *Erinnerung und Identität*, 200.

heitskonstruktion im Akt ihrer Entstehung wie in ihrem eigendynamisch-sukzessiven Scheitern nachvollziehen. Denn es wird erkennbar, wie Carr der von ihm initiierte retrospektive Gestaltungsprozess unwillkürlich entgleitet und die anfangs gelingende Kommunikation mit Cecily sich entgegen seinen Zielsetzungen zunehmend zur figuralen Konfrontation auswächst (beziehungsweise in der letzten der drei Versionen schließlich erfolglos im Handlungsstrang um Lenin endet):

CARR: Oh, Cecily, will you not make it your mission to reform me? We can begin over lunch. [...]

CARR: Anyway, now that *Earnest* has opened, no doubt the Consul will relieve his servant of diplomatic business. In all fairness, he did have a personal triumph in a most demanding role. [...]

CARR: [...] Wilde was indifferent to politics. He may occasionally have been a little overdressed but he made up for it by being immensely uncommitted.

CECILY: That is my objection to him. The sole duty and justification for art is social criticism. [...]

CARR: No, no, no, no, no – my dear girl! – art doesn't change society, it is merely changed by it.

(*From here the argument becomes gradually heated.*) (72-74)<sup>140</sup>

Hier zeigt sich eindrücklich, wie die im Unbewussten verankerte und nicht vollständig zu bändigende Eigendynamik des Erinnerungsprozesses die um narrative Ordnung bemühten Anstrengungen des Sekundärvorgangs durchbricht; sie droht, sich (in dieser Passage wie permanent im Stück) zu verselbständigen, sich dem Kontrollbedürfnis und Gestaltungsstreben der Erzählerfigur zu entziehen, um sodann Versionen des Vergangenen zu produzieren, die deren Zielsetzungen nicht dienlich sein können und stattdessen stets aufs Neue ins autobiographische Abseits führen,<sup>141</sup> und das, um es in den Begrifflichkeiten der Studie Glombs zu formulieren, aufgrund von nicht assimilierbaren zurückliegenden Ereignissen, an die sich das gegenwärtige Selbstbild folglich umgekehrt akkommodieren müsste,<sup>142</sup> eine Forderung, die so unausweichlich wie für Carr unerfüllbar ist, widerspricht sie doch dem Anspruch absoluter Selbstmodellierung:

Carr of the Consulate! – first name Henry, that much is beyond dispute, I'm mentioned in the books.

---

<sup>140</sup> Zu den hier angesprochenen Passagen, vgl. insgesamt 71-81.

<sup>141</sup> Vor dem Hintergrund dieser Überlegungen erscheint aber die Annahme, Carr wirke im Handlungsverlauf von *Travesties* als „Kontrollinstanz“ und sei „jederzeit in der Lage, seinen schweifenden Geist unter Kontrolle zu bringen“, wie er im Stück im Übrigen „gültige Einsichten“ vermittele (Klein, „Kulturgeschichte als Komödieninszenierung“, 388 und 389), höchst fragwürdig.

<sup>142</sup> Zu den Konzeptionen der *Assimilation* und der *Akkommodation* sowie zu deren Zusammenspiel im Prozess des Abgleichs von Selbstinterpretation und identitätsrelevanten Informationen, vgl. Glomb, *Erinnerung und Identität*, 12 und 15.

For the rest I'd be willing to enter into discussion [...] into matters of detail and chronology – I stand open to correction on all points, except for my height which can't be far off, and the success of my performance, which I remember clearly, in the demanding role of Ernest. (25)

Mit dem beschriebenen Dilemma aber sieht er sich dauerhaft konfrontiert, und aus diesem folgt dann das immer wieder neue Ansetzen im Bestreben, vor den Augen des Zuschauers schließlich doch noch ein für ihn annehmbares Bild der bedeutsamen Persönlichkeit Henry Carr entstehen zu lassen, was aber auf Basis der geschilderten immanenten Voraussetzungen und Aporien seines Ansatzes ein aussichtsloses Unterfangen darstellen muss: „He criticises one patently ludicrous version of history and embarks upon another that is equally untenable.“<sup>143</sup>

Carrs autobiographisch angelegter Versuch der Selbstmodellierung, gemäß welchem aus der Asche des Vergangenen eine bejahenswerte Gegenwart und Zukunft erwachsen soll, muss aufgrund der dargelegten Überlegungen letztlich unweigerlich scheitern. Verantwortlich dafür ist allerdings einzig die spezifische Ausprägung seines Ansatzes, dessen auf bestimmte innere Bedürfnisstrukturen und Interessenlagen zurückgehender Anspruch *absoluter* retrospektiver Identitätskonstituierung weder der Wirkungsmacht kultureller Diskursmuster noch den Eigengesetzlichkeiten des Erinnerungsprozesses gerecht zu werden vermag, die beide das Handlungs- und Selbstgestaltungsstreben des Einzelnen und somit das individuelle Autonomiebegehren Beschränkungen unterwerfen. Bevor nun allerdings die Lösungsperspektive herausgearbeitet werden kann, die *Travesties* trotz aller Fokussierung auf Problemlagen hinsichtlich der Möglichkeiten menschlicher Selbst- und Lebensgestaltung *ex negativo* aufzeigt, ist an dieser Stelle zunächst einer möglichen Implikation obiger Ausführungen nachzugehen, nämlich der Hypothese, Carrs Scheitern, die dafür verantwortlichen Gründe und die hier angelegte Problematisierung des handlungs- und selbstmächtigen Subjekts verankere das Stück fest in den theoretischen Annahmen der Postmoderne.



Zu überprüfen ist demgemäß nun die These, *Travesties* sei ein „postmodernes Drama“ und folglich, welche Argumente sich für die Behauptung anführen lassen, dass sich das Stück „in den Kontext der Postmoderne einfügt.“<sup>144</sup> Bedeutsam ist diese Problemstellung nicht nur, da *Travesties* vom vielfältigen **Einfluss der Postmoderne** beziehungsweise des *linguistic turn* zeugt und die beschriebene Schlussfolgerung vor dem Hintergrund obiger Überlegungen auf den ersten Blick möglicherweise naheliegend scheint;<sup>145</sup> vielmehr zeitigen einige der im Folgenden zu

---

<sup>143</sup> Sammells, „Earning Liberties,“ 383.

<sup>144</sup> Wolf, „Geschichtsfiktion,“ 340 und 339.

<sup>145</sup> Vgl. zur Auseinandersetzung mit dieser nur scheinbar zwingenden Schlussfolgerung auch Glomb, *Erinnerung und Identität*, 248-253.



erarbeitenden Befunde auch bedeutsame Konsequenzen für die Beantwortung der Frage nach den Möglichkeiten und Grenzen individueller Selbst- und Lebensgestaltung. Die sich nun anschließenden Ausführungen werden allerdings angesichts des spezifischen Erkenntnisinteresses meiner Arbeit, die ihren Schwerpunkt auf den letztgenannten Themenbereich legt, nur kurz auf die verschiedenen Aspekte des Postmodernen im stoppardschen Werk eingehen, um so nicht zuletzt eine fundierte Basis für die Auseinandersetzung mit obiger These zu schaffen. Eine ausführliche und umfassende Beschäftigung mit den vielfältigen postmodernen Charakteristika hingegen, welche *Travesties* aufweist und welche die Sekundärliteratur im Übrigen mehrfach herausgearbeitet hat,<sup>146</sup> kann im Rahmen des vorliegenden und ohnedies hinreichend komplexen und umfangreichen Kapitels ebenso wenig geleistet werden wie eine Diskussion der Konstruktionsprobleme und der „recht disparaten Auffassungen der ‚Postmoderne‘“,<sup>147</sup> die hier (ohne dabei simplifizierend von einem homogenen Epochenbegriff auszugehen<sup>148</sup>) im Sinne einer handhabbaren Arbeitsdefinition als „Bezeichnung für [...] ästhetisch-philosophische Ansätze und kulturelle Konfigurationen“<sup>149</sup> der Zeit ab den 1960er Jahren aufgefasst wird und die dementsprechend in einem engen und übergreifenden Verhältnis zum Poststrukturalismus und zur Dekonstruktion steht:

Postmoderne ist hier in einem weiteren Sinn als Bezeichnung für eine zeitgenössische, einzelne Textsorten umgreifende Strömung verwendet, die nicht nur Teile der neueren Historik und der zeitgenössischen Literatur, sondern auch bestimmte ihr korrelierende Tendenzen der Literaturkritik, den Poststrukturalismus bzw. Dekonstruktivismus, umfassen soll.<sup>150</sup>

Als wichtige Grundpositionen von Postmoderne, Poststrukturalismus und Dekonstruktion, die für meine weiteren Überlegungen relevant sind, können an dieser Stelle nicht nur (eingedenk der sprach- und epistemologiekritischen Einsichten des *linguistic turn*<sup>151</sup>) die „Fortsetzung und

---

<sup>146</sup> Vgl. hierzu v.a. Blüggel, *Metadrama und Postmoderne* sowie Wolf, „Geschichtsfiktion“.

<sup>147</sup> Peter V. Zima, *Moderne/Postmoderne: Gesellschaft, Philosophie, Literatur* (Tübingen, Basel, 2001), 31. Zu den Möglichkeiten wie Schwierigkeiten der Konstruktion und Definition des Phänomens der *Postmoderne* (nicht zuletzt im Vergleich zu *Neuzeit*, *Moderne* und *Spätmoderne*), vgl. ausführlich *ibid.*, insbesondere 11-45. Vgl. hierzu auch (unter spezifischem Bezug auf Kunst und Literatur) Blüggel, *Metadrama und Postmoderne*, 90-121.

<sup>148</sup> Vgl. hierzu Zima, *Moderne/Postmoderne*, 23-25 und 36 sowie Wolf, „Geschichtsfiktion“, 309.

<sup>149</sup> Ruth Mayer, „Postmoderne/Postmodernismus“, in: Ansgar Nünning (Hg.), *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie: Ansätze, Personen, Grundbegriffe* (Stuttgart, Weimar, 2008), 589-591, 589-590.

<sup>150</sup> Wolf, „Geschichtsfiktion“, 309. Vgl. hierzu auch Hubert Zapf, *Kurze Geschichte der anglo-amerikanischen Literaturtheorie* (München, 1996), 200-201 sowie Glomb, *Erinnerung und Identität*, 249-250.

<sup>151</sup> Zum *linguistic turn*, vgl. Klaus Stierstorfer, „*Linguistic turn*“, in: Ansgar Nünning (Hg.), *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie: Ansätze, Personen, Grundbegriffe* (Stuttgart, Weimar, 2008), 424-425, insbesondere 424: „Der Begriff bezeichnet eine Reihe von sehr unterschiedlichen Entwicklungen im abendländischen Denken des 20. [J]ahrhunderts. Allen gemeinsam ist eine grundlegende Skepsis gegenüber der Vorstellung, Sprache sei ein transparentes Medium zur Erfassung und Kommunikation von Wirklichkeit. Diese Sicht wird durch die Auffassung von Sprache als unhintergehbare Bedingung des Denkens ersetzt. Da-

Radikalisierung der in der Moderne angelegten Erkenntniskepsis und Repräsentationskrise“ festgehalten werden und somit der „Bruch mit dem aufklärerischen Projekt einer umfassenden Erfassung und Erklärung der Welt, die Ablösung der sinnstiftenden ‚großen Erzählungen‘ [...] der Religion und der Wissenschaft durch fragmentarische und vorläufige Wissensmodelle,“<sup>152</sup> sondern darüber hinaus auch die Verabschiedung des neuzeitlichen autonomen Subjektkonzepts:

Das poststrukturalistische Subjekt ist ohne Ursprung und ohne Einheit. Es ist ‚im tiefsten Inneren‘ ein Zeichenprodukt; ein in der Sprache gefangenes und durch Sprache, im weiteren Sinne durch Kultur definiertes Wesen.<sup>153</sup>

Letzteres wiederum steht in engem Zusammenhang mit den Auffassungen von Identität und Individualität, wie sie der Poststrukturalismus in Fortführung von Thesen Friedrich Nietzsches formuliert, die ausgehen vom

menschlichen *Subjekt* als bloßer Verstandesfiktion, die nur das Faktum verbirgt, daß menschliche Subjekte *keine* einheitliche individuelle Identität besitzen. [...] Unser individuelles Selbst ist zusammengesetzt aus den verschiedenen Selbstbildern, die eine Kultur bereithält, und aus den Träumen, den Wunsch- und Zerrbildern des Selbst, die wir in unserer Psyche entwickeln. Unsere ‚Identität‘ ist so eine plurale Identität; sie ist keine zentrierte Struktur, sondern ein Ort des Spiels verschiedener Bilder des Selbst ohne festen Grund und ohne festes Zentrum. Der Poststrukturalismus geht hier aber noch weiter als Nietzsche, denn für ihn ist das Selbst nicht bloß durch das Spiel verschiedener Selbstbilder, sondern bis in sein Innerstes hinein durch das Spiel von *Texten* bestimmt. Das Subjekt wird zum *multiple text*, der keine innere Kohärenz und Einheit besitzt und aus divergenten Elementen jenes Universums der kulturellen Intertextualität zusammengesetzt ist, in dem sich das (fiktive) Selbst bewegt.<sup>154</sup>

In einem knappen Überblick sollen nun zunächst einige der besonders auffälligen Charakteristika von *Travesties* thematisiert werden, welche vom Einfluss der Postmoderne zeugen und welche vor allem Blüggels Arbeit *Tom Stoppard: Metadrama und Postmoderne* systematisch herausar-

---

nach ist alle menschliche Erkenntnis durch Sprache strukturiert; Wirklichkeit jenseits von Sprache ist nicht existent oder zumindest unerreichbar.“

<sup>152</sup> Mayer, „Postmoderne/Postmodernismus,“ 590.

<sup>153</sup> Hanjo Berressem, „Poststrukturalismus,“ in: Ansgar Nünning (Hg.), *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie: Ansätze, Personen, Grundbegriffe* (Stuttgart, Weimar, 2008), 591-592, 592. Vgl. hierzu auch Zima, *Theorie des Subjekts*: „Das Subjekt oder *subiectum* erscheint bald als *Zugrundeliegendes*, bald als *Unterworfenes*, als Grundlage der Erkenntnis oder als manipulierbare, verdinglichte Einheit [...], wobei das Subjekt als Zugrundeliegendes zum Kerngedanken des modernen Idealismus von Descartes bis Sartre wird, während die Postmoderne im Einzelsubjekt eine unterworfenen oder zerfallene Instanz erblickt“ (XI).

<sup>154</sup> Zapf, *Anglo-amerikanische Literaturtheorie*, 195. Vgl. hierzu auch Glomb, *Erinnerung und Identität*, 251.

beitet, nämlich die Phänomene der *Selbstreflexivität*, der *Intertextualität* und des *Pluralismus*.<sup>155</sup> Der vor allem in postmoderner Literatur in den Vordergrund tretende Aspekt der *Selbstreflexivität* beziehungsweise *Metadramatik*, das heißt der Bezug und die Reflexion eines Kunstwerkes beziehungsweise Dramas auf sich selbst, auf seinen Status als Kunstwerk und somit auf den Prozess der Entstehung sowie die Möglichkeiten und Grenzen von Kunst, schlägt sich in *Travesties* einerseits in Form von expliziten Diskussionen der Figuren über Kunst nieder,<sup>156</sup> andererseits aber auch anhand des Produktionsprozesses von Texten, wie er sich exemplarisch im Prolog abzeichnet. In diesem erstellen Tzara, Joyce und Lenin ihre Werke gleichermaßen und unabhängig davon, ob es sich nun um politische oder literarische Schriften handelt, aus vorgefertigten Versatzstücken,<sup>157</sup> wodurch das stoppardsche Stück aber sein eigenes Verfahren, aus der (Neu-)Kombination präexistenter Texte und Textpassagen zu erwachsen, in selbst-bewusster Weise inszeniert und reflektiert. Auch Tzaras Vorgehen, das 18. Sonett Shakespeares zu zerschneiden, um aus den Einzelteilen dann ein neues Gedicht entstehen zu lassen, ordnet sich hier ein.<sup>158</sup> Befindet er sich dadurch im Einklang mit der dadaistischen Kunstkonzeption, welche die „Negation jegl[ichen] Kunstideals“ und „die absolute Freiheit der künstler[ischen] Produktion proklamiert“,<sup>159</sup> so ist das beschriebene Verfahren für *Travesties* zugleich dahingehend von weitergehendem Interesse, als es auf das Phänomen der *Intertextualität* verweist, dessen massives und zugleich betont selbstreflexives Auftreten ein Kennzeichen postmoderner Literatur darstellt<sup>160</sup> und das bislang zwar in einer Art Akzentverschiebung überwiegend als prätextuelle Präformierung verstanden und in seinen begrenzenden Auswirkungen auf das Autonomiebegehren Carrs betrachtet wurde,<sup>161</sup> das aber vergleichbare Konsequenzen für das dramatische Werk selbst zeitigt, und dies im Sinne der (postmodernen) Einsicht, wonach die Vorstellungen autonomer Kreativität und originären Schaffens grundlegend zu hinterfragen sind:

---

<sup>155</sup> Die folgenden Ausführungen zu *Selbstreflexivität*, *Intertextualität* und *Pluralismus* orientieren sich an der genannten Arbeit Blüggel, *Metadrama und Postmoderne*; vgl. dort insbesondere 1-27, 90-121, 168-191 (hier unter spezifischem Bezug auf *Travesties*) und 207-218. Zu den Phänomenen des *Metafiktionalen* und des (formalen) *Pluralismus* im Stück, vgl. auch Sammells, „Earning Liberties“, v.a. 377-385.

<sup>156</sup> Vgl. hierzu exemplarisch die bereits auszugsweise zitierte Auseinandersetzung zwischen Carr und Cecily (73-75), in welcher Cecily einem leninistischen Denken verpflichtete instrumentalisierende Kunstauffassung („The sole duty and justification for art is social criticism.“ [74]) Carrs traditionelle mimetische Konzeption gegenübersteht („Art doesn’t change society, it is merely changed by it.“ [ibid.]). Zur leninistischen Kunstkonzeption, vgl. auch Glomb, *Erinnerung und Identität*, 219 und 222-224.

<sup>157</sup> Vgl. hierzu 17-20. Vgl. hierzu auch Glomb, *Erinnerung und Identität*, 205 und 231-232 sowie Cooke, „The Optical Allusion“, 202.

<sup>158</sup> Vgl. hierzu 53-55. Zu diesen Überlegungen bezüglich des Entstehungsprozesses von Texten und der hier angelegten Selbstthematisierung von *Travesties*, vgl. Blüggel, *Metadrama und Postmoderne*, 177-178.

<sup>159</sup> Reinhard Döhl, „Dadaismus“, in: Günther Schweikle und Irmgard Schweikle (Hgg.), *Metzler Literatur Lexikon: Begriffe und Definitionen* (Stuttgart, 21990), 91-92, 92.

<sup>160</sup> Vgl. hierzu auch Pfister, „Konzepte der Intertextualität“, 27-28. Vgl. zu diesem Aspekt (unter Bezug auf *Travesties*) auch Glomb, *Erinnerung und Identität*, 250.

<sup>161</sup> Und das durchaus im Einklang mit der poststrukturalistischen „Überführung des Begriffs der Inter-subjektivität in den der Intertextualität“, die dem Ziel der Dekonstruktion des „autonomen und intentionalen Subjekts“ (Pfister, „Konzepte der Intertextualität“, 8) verpflichtet ist.

Die Idee der Intertextualität impliziert nämlich, daß alle unsere Denkformen und Schreibstile unvermeidlich von den kulturellen Konventionen geprägt sind, denen sie entstammen, und durch das historisch gewachsene Medium und die Zeichenstrukturen, die sie benötigen, um sich zu artikulieren. Für die Literatur [...] bedeutet dies, daß neue Werke niemals in einem kreativen Vakuum entstehen, sondern aus den literarischen Erfahrungen und dem ästhetischen Vorverständnis ihrer Autoren. Diese müssen sich eines internalisierten Repertoires von Formen, Stilen und Gattungen bedienen [...]. Literaturgeschichte ist eine Abfolge von Texten, die in komplexer Weise aufeinander reagieren und miteinander konkurrieren.<sup>162</sup>

Ist die unausweichliche und von Tzara in eigenwilliger Diktion beschriebene prä- und intertextuelle Präformierung folglich eine Eigenschaft, der sich kein Text entziehen kann und die dementsprechend jedes Werk gleichermaßen affiziert („All poetry is a reshuffling of a pack of picture cards.“ [53]),<sup>163</sup> so unterscheidet sich Literatur, die wie *Travesties* unter dem Eindruck postmoderner Theorieansätze steht, dahingehend von früheren Werken, als sich Erstere im Vergleich zu Letzteren (wie nicht zuletzt in obigen Ausführungen zu *The Importance of Being Earnest* hervorgehoben wurde) durch einen selbst-bewussten Umgang mit diesem Phänomen auszeichnet. Im stoppardschen Stück zeigt sich das nicht nur in Form des bereits herausgearbeiteten umfangreichen Einbezugs der wildeschen Komödie, sondern darüber hinaus in Form von vielfältigen intertextuellen Bezügen auf *Ulysses* oder auf Werke Shakespeares (und hier nicht nur auf die Sonette, sondern auch auf einige der Dramen wie beispielsweise *As You Like It*<sup>164</sup>) sowie nicht zuletzt in Form der Aufnahme von Auszügen aus Memoiren, Tagebüchern, Briefen, Telegrammen oder politischen Schriften, wodurch *Travesties* aber in seiner Gesamtheit den Eindruck eines breit angelegten „tissue of quotations“<sup>165</sup> vermittelt.

---

<sup>162</sup> Zapf, *Anglo-amerikanische Literaturtheorie*, 12.

<sup>163</sup> Wie allerdings im weiteren Verlauf meiner Überlegungen anhand von *Travesties* herauszuarbeiten ist, folgt aus dem Umstand, dass Texte immer andere, präexistente Texte und Textfragmente einbeziehen und insgesamt unausweichlich vom kulturellen Kontext geprägt sind, innerhalb dessen sie geschrieben werden und dem sie nicht entkommen können, der im Übrigen aber ihre Entstehung (im Sinne der *langue*) auch allererst ermöglicht, zwar die Unmöglichkeit eines originären Schaffens, nicht aber die Unmöglichkeit, in Form der kreativen Kombination bereits vorhandener Elemente und Versatzstücke (im Sinne einer individuellen *parole*-Äußerung) Neues zu gestalten. Zu dieser Überlegung, vgl. auch Blüggel, *Metadrama und Postmoderne*, 111-113 und 119-120. Zu den Konzepten der *langue* und *parole* und ihren Implikationen für die Vorstellungen menschlicher Autonomie und Individualität (und somit auch für die Konzeption individueller Kreativität), vgl. den sprachanalogen Ansatz in Ermarth, „Beyond ‚The Subject‘“, insbesondere 410-412 sowie (unter Bezug auf diesen Aufsatz) Heinz, *Die Einheit in der Differenz*, 112-117.

<sup>164</sup> Vgl. Gwendolens Aussage („Truly I wish the gods had made thee poetical.“ [54]), Tzaras Replik („I do not know what poetical is. Is it honest in word and deed? Is it a true thing?“ [ibid.]) und deren fast wortgleichen prätextuellen Bezugspunkt in *As You Like It*, III.3.13-16 (William Shakespeare, *As You Like It*, hg. von Juliet Dusinberre [London, 2006], 266). Zu den verschiedenen Werken Shakespeares, die im hier auszugsweise wiedergegebenen Dialog Gwendolens und Tzaras (53-55) zitiert werden, vgl. Blüggel, *Metadrama und Postmoderne*, 179-181.

<sup>165</sup> Glomb, *Erinnerung und Identität*, 201 (nach Roland Barthes). Zu den verschiedenen Texten und Textarten, die *Travesties* aufgreift und auszugsweise zitiert und auf die hier nicht im Einzelnen eingegangen wer-

Der Einfluss des für *Travesties* nach *The Importance of Being Earnest* wichtigsten Prätextes *Ulysses*<sup>166</sup> zeichnet sich dabei zunächst in der Figurenkonstellation ab, die in beiden Werken nicht eine der mythologisch, historisch oder literarisch bedeutsamen Persönlichkeiten in den Mittelpunkt rückt (Odysseus, Lenin, Joyce oder möglicherweise auch Tzara), sondern eine unbekannte Figur (Leopold Bloom, Henry Carr), und erst die hier angelegte Rezeptionslenkung ermöglicht es dem Drama Stoppards im Übrigen, die interpretatorische Aufmerksamkeit auf Carrs innere Problemlagen und sein oben herausgearbeitetes verzweifelteres Streben nach überzeitlicher Größe zu richten. Darüber hinaus offenbart er sich in der dem joyceschen Roman entlehnten Verwendung der Technik des *stream of consciousness*, die in Rahmen- wie Binnenhandlung der dramatischen Umsetzung der sich im carrschen Primärvorgang kristallisierenden assoziativen Aneinanderreihung und Überlagerung von Gedanken, Empfindungen, Wahrnehmungen und Erinnerungen dient,<sup>167</sup> sowie in der von *Ulysses* vorgeprägten formalen Vielfalt und Heterogenität, die sich aus der Verwendung und Überblendung diverser Gattungs- und Stilelemente beziehungsweise Textarten ergibt, nämlich

epische[s] Theater, Dokumentarstück, Thesendramatik, Geschichtsdrama, Komödie, Farce, Pantomime, innerer Monolog, Debatte, Tagebuch, Verhör, Lichtbildprojektion, Vorlesung, Reportage, Verwechslung, Rollentausch, Nonsense-Dialog.<sup>168</sup>

Und er offenbart sich schließlich in der ebenfalls an *Ulysses* erinnernden Polyperspektivität, die *Travesties* in der figuralen Diskussion unterschiedlicher Kunst- und Geschichtsauffassungen entfaltet. Die beiden letztgenannten Aspekte wiederum verweisen auf das Phänomen des *Pluralis-*

---

den kann, vgl. auch Sammells, „Earning Liberties,“ 382. Zu den mannigfaltigen intertextuellen Bezügen beziehungsweise strukturellen Vorlagen von *Travesties*, vgl. auch Blüggel, *Metadrama und Postmoderne*, 179-184 sowie Neumeier, *Spiel und Politik*, 137-147.

<sup>166</sup> Zu den folgenden Überlegungen zum Einfluss dieses Romans auf *Travesties* wie insgesamt zu einer ausführlicheren Auseinandersetzung mit den Bezügen des stoppardschen Dramas auf *Ulysses*, vgl. Glomb, *Erinnerung und Identität*, 213-217. Vgl. hierzu auch Neumeier, *Spiel und Politik*, 143-147.

<sup>167</sup> Zum *stream of consciousness*, vgl. Günther Schweikle, „Stream of consciousness,“ in: ders. und Irmgard Schweikle (Hgg.), *Metzler Literatur Lexikon: Begriffe und Definitionen* (Stuttgart, 21990), 446.

<sup>168</sup> Plett, „Tom Stoppard: *Travesties*,“ 89. Zu einer ausführlichen Auseinandersetzung mit diversen Gattungsmerkmalen von *Travesties*, vgl. Castrop, „Kunst- und Weltrevolution“. Vgl. hierzu auch Wolf, „Geschichtsfiktion,“ 338-341. Die strukturelle Heterogenität des Dramas schlägt sich jedoch nicht nur in der Verwendung verschiedener Gattungselemente oder Textarten nieder, sondern auch in der bereits angesprochenen mehrfachen Wiederholung einiger Szenen in unterschiedlichen Versionen und in der daraus resultierenden mäandernden Handlungsführung. Im Übrigen deutet sie sich schon im Titel des Stückes an. Versteht man unter *Travestie* ein Werk, das „einen bekannten Stoff beibehält, aber seine Stille oft grob verändert“ (Günther Mahal, „Travestie,“ in: Günther Schweikle und Irmgard Schweikle [Hgg.], *Metzler Literatur Lexikon: Begriffe und Definitionen* [Stuttgart, 21990], 472), das sich also am Inhalt einer Vorlage orientiert, deren Form jedoch variiert, dann entspricht *Travesties* dieser Konzeption einerseits durch die starke thematische Anlehnung an seinen wichtigsten Prätext *The Importance of Being Earnest*, andererseits aber (und das ist im gegenwärtigen Zusammenhang bedeutsam) durch das vielfältige Spiel mit präexistente[n] textuellen Gattungs- und Strukturmerkmalen, auf das der im Plural gehaltene Titel des Dramas erste Hinweise gibt. Zum Verweischarakter des Titels, vgl. auch Plett, „Tom Stoppard: *Travesties*,“ 89-90 sowie Neumeier, *Spiel und Politik*, 136-137. Zur spielerischen Auseinandersetzung des Stückes mit literarischen Modellen, vgl. auch *ibid.*, 14 und 230.

mus‘, das heißt auf das (idealtypisch) hierarchiefreie Nebeneinander verschiedener (stilistisch-literarischer) Formen und (lebensweltlich-ideologischer) Standpunkte, welches als strukturelle wie thematische Dezentriertheit das gesamte Stück prägt und welches als konkrete Manifestation der allgemeinen postmodernen Einsicht in die perspektivische Gebundenheit und Gebrochenheit jeglicher Wahrnehmung und Deutung unserer Umwelt dem epistemologischen Problem Rechnung trägt, dass „kein einzelner Stil den Gegenstand je voll zu erfassen vermag“ und dass „jedes Stehenbleiben bei nur einer Perspektive als vereinseitigende Sichtweise erscheinen [...] muß.“<sup>169</sup> Für die Auseinandersetzung des Dramas mit den Bereichen der Kunst und der Geschichte folgt daraus jedoch, dass einzig in der angesprochenen vielstimmigen (und in diesem Sinne pluralen) Präsentation, die eine Fülle von Positionen zu Wort kommen lässt, eine angemessene Art der Darstellung zu suchen ist, während die Beschränkung auf eine Anschauung einer vereinfachenden Verkürzung gleichkäme, die dem zu Präsentierenden in keiner Weise gerecht zu werden vermöchte.<sup>170</sup> Nun werden zwar die diversen und von den verschiedenen Figuren vertretenen Kunst- und Geschichtskonzeptionen in *Travesties* nicht als völlig gleichrangig betrachtet, sondern tendenziell gewichtet;<sup>171</sup> gleichwohl gestattet sich das Werk aber keine explizite Parteinahme für eine Auffassung, sondern überlässt die Bedeutungsgenerierung bei aller geschickten Rezeptionslenkung der Interpretationsleistung des Lesers:

Die Publikumserwartung [wird] insofern gezielt enttäuscht [...], als der Versuch, einen eindeutig überlegenen, da vom Text letztlich affirmierten Standpunkt auszumachen, durch den verschlungenen Gang der Argumentation unmöglich gemacht wird. [...] Allerdings kommt man einem Verständnis des Stückes auch nicht näher, wenn man

---

<sup>169</sup> Glomb, *Erinnerung und Identität*, 230 und 216. Vgl. hierzu auch Blüggel, *Metadrama und Postmoderne*, 173-174 sowie Cooke, „The Optical Allusion“, 213.

<sup>170</sup> Vgl. hierzu (unter Bezug auf den Bereich der Kunst) Glomb, *Erinnerung und Identität*, 226. Ähnlich wie im Hinblick auf die strukturelle Heterogenität von *Travesties* lässt sich auch hier zudem der Umstand einordnen, dass bestimmte Erinnerungsfragmente Carrs in verschiedenen szenischen Versionen präsentiert werden, was nicht nur die bereits herausgearbeitete Unzuverlässigkeit seiner Ausführungen spiegelt, sondern was sich im Kontext der gegenwärtigen Überlegungen auch als Manifestation der Einsicht in die Notwendigkeit der vielseitigen (und in diesem Fall, da einzig von *einer* sich erinnernden Figur präsentiert, der mehrfach wiederholten) Darstellung eines Ereignisses deuten lässt, um ihm so zumindest näherungsweise entsprechen zu können. Vgl. hierzu auch Blüggel, *Metadrama und Postmoderne*, 170-174.

<sup>171</sup> Zu den unterschiedlichen Auffassungen von Kunst und Geschichte in *Travesties*, auf die hier, da sie nicht im Mittelpunkt des Erkenntnisinteresses meiner Arbeit stehen, nicht im Einzelnen eingegangen werden kann, sowie zu möglichen Gewichtungen durch das Stück, die dieses trotz polyperspektivischer und pluraler Darstellungsweise gleichwohl vornimmt und die in den folgenden Überlegungen noch aufzugreifen sind, vgl. (unter Bezug auf Kunst) Glomb, *Erinnerung und Identität*, 217-225; Neumeier, *Spiel und Politik*, 141-147 und 154-159; Blüggel, *Metadrama und Postmoderne*, 175-177 (wo eine völlige Gleichrangigkeit der verschiedenen Konzeptionen innerhalb des Dramas und der figuralen Streitgespräche vertreten wird); Plett, „Tom Stoppard: *Travesties*,“ 91-93 (dieser Text geht von einer kritischen Relativierung aller präsentierten Vorstellungen aus); Sammells, „Earning Liberties,“ 376-377 und 385-387 sowie (unter Bezug auf Geschichte) Wolf, „Geschichtsfiktion,“ 346-354. Zur polyperspektivischen Art der Präsentation in *Travesties*, vgl. auch Castrop, „Kunst- und Weltrevolution,“ 304-308.

ins Gegenteil verfällt und eine völlige Relativität der dargestellten Standpunkte postuliert.<sup>172</sup>

Stellt man demgemäß nun aber die Frage nach einer von *Travesties* vorgenommenen impliziten Gewichtung im Hinblick auf die verschiedenen Geschichtskonzeptionen, so erscheint zunächst die Annahme, wie sie im Aufsatz Werner Wolfs vertreten wird, wonach sich Tzaras Auffassung in ihrer radikalen Negativität innerhalb der pluralen Vielstimmigkeit einer Art dramenimmanenten Norm am ehesten annähere, und das aufgrund der von diesem vertretenen, das Werk jedoch vermeintlich in seiner Gesamtheit prägenden Dekonstruktion jeglicher historischer Sinnkonstitution beziehungsweise Sinnhaftigkeit von Geschichte, nicht in jeder Hinsicht überzeugend, zieht der Beitrag daraus doch die Schlussfolgerung, Vergangenheit taue im Falle Carrs noch nicht einmal mehr in Form der Autobiographie zur (sinnhaften) Fundierung persönlicher Identität.<sup>173</sup> Mag eine derartige Bewertung auch mit dem *Bedürfnis* Carrs nach autobiographischer Selbstvergewisserung vereinbar sein, das sich in den Kontext der bereits angesprochenen sinnstiftenden Bedeutung der eigenen Vergangenheit für den Einzelnen im Zeitalter der (Post-)Moderne einordnen lässt, dem er aber (und das in Übereinstimmung mit der wolfschen Argumentation) nicht zu entsprechen vermag, so lässt sie die entscheidende *Ursache* hierfür unberücksichtigt, die im Stück nicht in der prinzipiellen Unmöglichkeit einer wie auch immer gearteten, perspektivisch gebrochenen, temporären oder individuellen Sinnhaftigkeit der Historie angelegt ist, sondern ausschließlich in Carrs grundlegender Ablehnung seiner Biographie und folglich in dessen spezifischen psychischen Voraussetzungen, die eine gelingende retrospektive Sinn- und Identitätskonstituierung vereiteln. Gleichwohl zeichnet sich in *Travesties* jedoch eine implizite Stellungnahme bezüglich Geschichte und Geschichtsschreibung ab, und das in Gestalt einer im Zeichen postmodernen Denkens stehenden Problematisierung der Konzeption *historischer Objektivität*,<sup>174</sup> die eingedenk der sprachbewussten und sprachkritischen Grundannahmen des *linguistic*

---

<sup>172</sup> Glomb, *Erinnerung und Identität*, 217-218. Vor dem Hintergrund der obigen Überlegungen aber erscheint die Annahme, „daß Joyce in allen Belangen als Sieger [...] hervorgeht“ (Klein, „Kulturgeschichte als Komödieninszenierung“, 393) stark vereinfachend. Sehr viel differenzierter und eher im Einklang mit der Gesamtperspektive des Dramas wird dies in Neumeier, *Spiel und Politik* formuliert: „Im Gegensatz zu der häufig vertretenen Auffassung, Stoppard verfechte in *Travesties* eindeutig das Joycesche Kunstverständnis [...] liegt die Stärke des Stückes, wie die einzelnen Argumentationsgänge [...] nachdrücklich bekräftigen, trotz der Sympathie des Dramatikers für die Positionen Joyces und Wildes gerade in seiner dialektischen Struktur“ (157). Vgl. hierzu auch Glomb, *Erinnerung und Identität*, 221-222.

<sup>173</sup> Vgl. Wolf, „Geschichtsfiktion“, 347-356, insbesondere 351. Vgl. hierzu auch *ibid.*, 309-310, wo die Dekonstruktion von Sinn als das herausragende Charakteristikum der Postmoderne und *Travesties* vor diesem Hintergrund als ein „Beispiel postmoderner Geschichtsfiktion“ (310) betrachtet wird. Zu Tzaras Auffassung von Geschichte, vgl. die folgenden Aussagen, die in ihrer Gesamtheit eine Konzeption historische Kontingenz und Sinnlosigkeit proklamieren: „causality, is no longer fashionable“ (36), „everything is Chance“ (37) sowie „history comes out of a hat“ (83). Vgl. hierzu auch Wolf, „Geschichtsfiktion“, 347 und 350.

<sup>174</sup> Vgl. hierzu Wolf, „Geschichtsfiktion“, wo von der „in *Travesties* inszenierte[n] Negierung der Möglichkeit objektiver Geschichtserkenntnis“ (342) beziehungsweise von der „Dekonstruktion historischer Objektivität“ (345) die Rede ist. Vgl. hierzu auch Glomb, *Erinnerung und Identität*, 251.

turn und deren Konsequenzen für die allgemeine menschliche und somit auch für die spezifisch historische Erkenntnisfähigkeit konsequent dekonstruiert wird. Das wiederum manifestiert sich im Stück in dessen postmodern reflektierter Auseinandersetzung mit dem Prozess der Erinnerung, indem es anhand von Carrs Darstellungen des Vergangenen den fiktionalen Konstruktcharakter und die narrativ-diskursive Vorstrukturierung von Erinnerung und Autobiographie (als individueller Form der Historiographie) offenbart, wodurch aber letztlich die traditionelle Unterscheidung von *Realität* und *Fiktion* fragwürdig und „Geschichte tendenziell fiktionalisiert“ wird.<sup>175</sup> An dieser Stelle ließe sich nun allerdings der Einwand erheben, Old Cecily berichtige am Ende des Dramas einige der Ausführungen Carrs im Sinne einer wie auch immer gearteten historischen Wahrhaftigkeit, wodurch sie einer vermeintlich objektiven und „an den Fakten orientierten Geschichtswissenschaft“<sup>176</sup> verpflichtet sei, was jedoch die eben erarbeiteten Befunde in ihrer Übertragbarkeit auf die Gesamtperspektive des Werkes massiv einschränkte. Eine nähere Betrachtung ihrer Aussagen in den Schlusspassagen von *Travesties* verdeutlicht aber, dass die prinzipielle Unzulänglichkeit von Erinnerung, die im Verlauf meiner Ausführungen anhand der Erzählungen Carrs konstatiert wurde, durch Old Cecily keine Relativierung erfährt dahingehend, dass sich hier schließlich doch noch die Möglichkeit eines zuverlässigen Rückgriffs auf Vergangenes andeutete. Die Anmerkungen dieser Figur sind keinesfalls dazu angetan, den Eindruck einer (letztlich unmöglichen) objektiven oder wahrheitsgemäßen Vergangenheitsversion zu erwecken, sondern wirken im Gegenteil gleichfalls wenig vertrauenswürdig, und das einerseits aufgrund der (im Übrigen von Old Cecily selbst angesprochenen) Unvollständigkeit ihrer erinnerungsbasierten Darstellungen, andererseits aufgrund der phasenweise verwendeten Technik des *stream of consciousness*, die deutliche Zweifel an deren Verlässlichkeit hervorruft, wodurch

---

<sup>175</sup> Wolf, „Geschichtsfiktion“, 323. Zu diesen Überlegungen, vgl. insgesamt auch *ibid.*, 340-345; Neumeier, *Spiel und Politik*, 157-158 sowie Glomb, *Erinnerung und Identität*, 250. Zum Verhältnis von Erinnerung und Autobiographie sowie zu den bereits angesprochenen und in beiden Fällen (wie auch im Prozess der wissenschaftlichen Geschichtsschreibung; vgl. hierzu Wolf, „Geschichtsfiktion“, 321-323) wirksamen vorstrukturierenden narrativen Vorgaben, vgl. Glomb, *Erinnerung und Identität*, 23-24 und 154-171. Die sich in Carrs Erinnerungsprozess manifestierende postmoderne Skepsis gegenüber menschlicher Erkenntnisfähigkeit wie auch gegenüber herkömmlichen und vereinfachenden Vorstellungen von *Wahrheit* und *Wirklichkeit* zeigt sich in *Travesties* auch an anderer Stelle in Form der gänzlich konträren Deutungen des Kriegsgeschehens durch zwei unterschiedliche Presseorgane, was auf die perspektivenabhängige Vielzahl möglicher Wahrheitsauffassungen und Wirklichkeitskonstruktionen verweist, von denen das Stück aber letztlich keiner den Vorzug gibt: „The *Neue Züricher Zeitung* and the *Züricher Post* announce, respectively, an important Allied and German victory, each side gaining ground after inflicting heavy casualties on the other with little loss to itself“ (26). Vgl. ähnlich auch 95 (dort unter Bezug auf die Züricher Inszenierung von *The Importance of Being Earnest*). Zu Ersterem, vgl. auch Glomb, *Erinnerung und Identität*, 210 sowie Neumeier, *Spiel und Politik*, 153.

<sup>176</sup> Plett, „Tom Stoppard: *Travesties*“, 84. Zu dieser Position, vgl. insgesamt *ibid.* Vgl. hierzu auch Klein, „Kulturgeschichte als Komödieninszenierung“, wo Old Cecilys wenig verlässlich wirkende Erinnerungsversion unter erneuter Vernachlässigung postmoderner Einsichten nicht im Sinne einer prinzipiellen Unmöglichkeit historischer Objektivität gedeutet wird, sondern lediglich als „seniles Nörgeln“ (391). Zu den hier angesprochenen Dialogpassagen Old Cecilys, vgl. 97-98.



sich in *Travesties* jedoch einmal mehr das postmodernen Theorieansätzen geschuldete Wissen um die „erkenntnisdeformierende Subjektivität“<sup>177</sup> des sich erinnernden Individuums abzeichnet:

No, no, no, no it's pathetic though there was a court case I admit, and your trousers came into it, I don't deny, but you never got close to Vladimir Ilyich, and I don't remember the other one. I do remember Joyce, yes you are quite right and he was Irish with glasses but that was the year after – 1918 – and the train had long gone from the station! I waved a red hanky and cried long live the revolution as the carriage took him away in his bowler hat and yes, I said yes when you asked me, but he was the leader of millions by the time you did your Algernon... (97-98)

Abschließend soll nun noch einer weiteren und für die Bewertung der eingangs dieses Abschnitts referierten These wie insbesondere für meine Fragestellung bezüglich der Möglichkeiten und Grenzen individueller Selbstgestaltung entscheidenden Grundposition der Postmoderne nachgegangen werden, die sich an die vorausgegangenen epistemologischen Überlegungen anknüpfen lässt und die gleichwohl allgemeinerer Natur ist. Die beschriebene Problematisierung der Konzeption historischer Objektivität, die prinzipielle Skepsis gegenüber der Erkenntnisfähigkeit des Menschen und die damit insgesamt verbundene postmoderne Dekonstruktion traditioneller Wahrheits- und Wirklichkeitsbegriffe verweisen auf die (sich schon in der Moderne und Spätmoderne abzeichnende) postmoderne Kritik an der neuzeitlich-aufklärerischen Vernunft und am mit ihr verbundenen Anspruch „einer umfassenden Erfassung und Erklärung der Welt“,<sup>178</sup> welche sich im Übrigen in Tzaras Diktum „causality [] is no longer fashionable“ (36) wiederfinden lässt, das er im Anschluss folgendermaßen erläutert:

The causes we know everything about depend on causes we know very little about, which depend on causes we know absolutely nothing about. And it is the duty of the artist to jeer and howl and belch at the delusion that infinite generations of real effects can be inferred from the gross expression of apparent cause. (37)

Die Vernunftkritik der Postmoderne aber geht mit einer Verabschiedung des rationalen und autonomen Subjekts der Neuzeit und Aufklärung einher, indem im Zuge des *linguistic turn* aus der „Frage nach dem Menschen als der Erkenntnisvoraussetzung von Welt im cartesianischen *cogito* und dem kantischen *Ich denke*“ die Frage danach wird, „wie der Mensch als sprachlich ver-

---

<sup>177</sup> Wolf, „Geschichtsfiktion“, 342. Zu diesen Überlegungen bezüglich Old Cecily's Erinnerungspassagen, vgl. Glomb, *Erinnerung und Identität*, 247-248. Vgl. hierzu auch Blüggel, *Metadrama und Postmoderne*, 173 sowie Wolf, „Geschichtsfiktion“, 346.

<sup>178</sup> Mayer, „Postmoderne/Postmodernismus“, 590. Zur sich schon in Moderne und Spätmoderne andeutenden postmodernen Skepsis gegenüber den Konzeptionen von *Wahrheit* und *Wirklichkeit* sowie gegenüber dem neuzeitlich-aufklärerischen Vernunftoptimismus, vgl. u.a. *ibid.* sowie Zima, *Moderne/Postmoderne*, v.a. 13-14, 27-28 und 41-43.

fasster sich verständigt und versteht.“<sup>179</sup> Im Sinne einer derart radikalen Wendung konzipieren postmoderne Theorieansätze das Subjekt jedoch nicht mehr als eine selbständig handelnde und demgemäß auch nicht mehr als eine sich autonom oder individuell konstituierende Größe, sondern als ein diskursiv präformiertes und kulturell determiniertes Konstrukt:

Den Subjektbegriff relegieren sie [die Theoretiker der Postmoderne; M.R.] in den historischen Bereich eines alteuropäischen Denkens, dessen Vertreter noch immer nicht begriffen haben, daß das Subjekt als *Zugrundeliegendes* [...] eine metaphysische Illusion ist [...], eine Scheineinheit, die sich bei näherem Hinsehen auflöst [...], weil der Einzelne ideologisch, strukturell und sprachlich überdeterminiert ist, so daß von einem Subjekt als autonom handelnder Instanz nicht die Rede sein kann.<sup>180</sup>

Diese Position findet ihren Niederschlag auch in der zeitgenössischen Literatur, denn „der Hauptaktant des [...] postmodernen Romans ist häufig ein Pseudosubjekt [...], das jegliche Autonomie eingebüßt hat und blindlings einem [...] Determinismus gehorcht,“<sup>181</sup> und auf den ersten Blick mag es so scheinen, als spiegle sie sich gleichermaßen im Protagonisten des stoppardschen Dramas. Als Argument ließe sich hier zunächst dessen oben herausgearbeitete kulturell-textuelle Präformierung nennen, durch welche im Übrigen, um postmoderne Standpunkte fortzuführen, in *Travesties* nicht nur die Konzeption *menschlichen Handelns und menschlicher Selbstgestaltung* prinzipiell hinterfragt werde, sondern darüber hinaus sowohl die Vorstellung von *Individualität*, an deren Stelle die Überlagerung durch dem Einzelnen vorgängige diskursive Strukturen trete, als auch die Auffassung *persönlicher Identität*, die sich in einem heterogenen und dezentrierenden textuellen Spiel auflöse.<sup>182</sup> Eine Interpretation, die von der Annahme einer *umfassenden* Verabschiedung des handlungs- und selbstmächtigen Subjekts durch *Travesties* ausgeht, wodurch sich das Stück im Einklang mit der „Grundthese der nachmodernen Denker“ befinde, gemäß der „das individuelle Subjekt fremdbestimmt ist, weil es sich an das Andere des Unbewußten, der Sprache oder der Natur verliert,“<sup>183</sup> scheint außerdem vermeintlich vertretbar angesichts des *völligen* Scheiterns der

---

<sup>179</sup> Heinz, *Die Einheit in der Differenz*, 90. Vgl. hierzu auch Zima, *Theorie des Subjekts*, wo von der „Abhängigkeit des individuellen Subjekts von sozialen und sprachlichen Faktoren“ die Rede ist, „deren Erkenntnis cartesianische, kantianische, und existentialistische Illusionen zergehen läßt“ (81-82), die einem „individuelle[n] und transzendente[n] Subjekt“ das Wort reden, „das sich als *cogito* oder Geist die Wirklichkeit ganz oder teilweise unterwirft“ (86). Vgl. weiterhin auch *ibid.*, 226-231 und 264 sowie Richard Aczel, „Subjekt und Subjektivität,“ in: Ansgar Nünning (Hg.), *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie: Ansätze, Personen, Grundbegriffe* (Stuttgart, Weimar, 2008), 691-692. Zu den oben geschilderten Zusammenhängen, vgl. auch (dort unter Bezug auf *Travesties*) Wolf, „Geschichtsfiktion“: „Der Dekonstruktion historischer Objektivität entspricht [...] die Destruktion einer wesentlichen Anschauungsform traditioneller Erfahrung und damit auch der Narration, derjenigen des autonomen, zu authentischer, ‚wahrer‘ Rede von der Wirklichkeit fähigen Subjekts“ (345).

<sup>180</sup> Zima, *Theorie des Subjekts*, 193. Vgl. auch *ibid.*, 237: „Das ‚seiner selbst mächtige‘ [...], autonome Subjekt ist eine Illusion, die es aufzulösen gilt.“ Vgl. zu diesen Überlegungen auch Aczel, „Subjekt und Subjektivität,“ 691-692.

<sup>181</sup> Zima, *Theorie des Subjekts*, 85.

<sup>182</sup> Zu Letzterem, vgl. auch Glomb, *Erinnerung und Identität*, 251-253.

<sup>183</sup> Zima, *Theorie des Subjekts*, 206.

Bemühungen Carrs, seinem Leben (und sei es nur ansatzweise) nachträglich eine mit gegenwärtigen Bedürfnissen vereinbare und demzufolge bejahenswerte Form zu geben, denn letztlich erweckt er den Eindruck, den Eigengesetzlichkeiten präexistenter Skriptmuster wie auch des Erinnerungsprozesses und dem in diesem zum Ausdruck kommenden Unbewussten machtlos ausgeliefert zu sein. Dass *Travesties* allerdings trotz des vernehmlichen und keinesfalls zu leugnenden Einflusses postmoderner Theorieansätze über die radikale Dekonstruktion von Subjekt, Individualität und Identität hinausgeht und insgesamt (vor allem *ex negativo*) Perspektiven der Selbst- und Lebensgestaltung aufzeigt, werden die sich nun anschließenden Überlegungen zu verdeutlichen haben.

Wie in den vorausgegangenen Ausführungen anhand der Phänomene der *Selbstreflexivität*, der *Intertextualität* und des *Pluralismus*, anhand der Skepsis gegenüber traditionellen Vorstellungen historischer Objektivität und menschlicher Erkenntnisfähigkeit sowie anhand der Problematisierung tradierter Konzeptionen von Subjekt, Individualität und Identität herausgearbeitet, offenbart sich in diesem Stück das Wirken postmoderner Gedanken in vielfältiger Weise. Hieraus kann nun jedoch nicht auf die These geschlossen werden, *Travesties* sei ein postmodernes Drama,<sup>184</sup> da die genannten Aspekte für diese nur notwendige, nicht aber hinreichende Bedingungen darstellen. Ein nicht nur im Rahmen meiner Arbeit entscheidendes Gegenargument liefert der eben angedeutete und im Folgenden detailliert aufzuzeigende Ausweg aus dem poststrukturalistisch-dekonstruktivistischen Engpass, und vor dem Hintergrund dieser Überlegungen lässt sich die beschriebene These dahingehend umformulieren, dass *Travesties* zwar unter dem Eindruck der Postmoderne steht (notwendige Bedingungen), gleichzeitig jedoch über sie hinausweist (Gegenargument). Werden postmoderne Positionen in ihrer Radikalität indes zurückgewiesen, so folgt aus ihnen für das stoppardsche Werk dennoch die bereits thematisierte größere Problembewusstheit im Umgang mit unter anderem der Frage menschlicher Selbst- und Lebensgestaltung, die es von seinem Prätext *The Importance of Being Earnest* unterscheidet und die einfache Lösungen im Sinne einer schlichten Marginalisierung oder Überwindung diskursiver Strukturen durch die Figuren unmöglich macht. Aber auch weitere auffällige Differenzen zur Komödie Wildes lassen sich auf den Einfluss postmoderner Gedanken zurückführen, so beispielsweise die reflektierte und selbstreflexive Intertextualität, die im Zeichen eines Pluralismus stehende Formenvielfalt und die sehr viel elaboriertere inhaltliche Polyperspektivität sowie nicht zuletzt die deutlich tiefergehende Skepsis gegenüber simplifizierenden Wahrheitsauffassungen.

---

<sup>184</sup> Zu einem vergleichbaren Ergebnis kommt auch Glomb in *Erinnerung und Identität*, 253. Vgl. hier auch Michael vanden Heuvel, „Is Postmodernism?: Stoppard Among/Against the Postmoderns,“ in: Katherine E. Kelly (Hg.), *The Cambridge Companion to Tom Stoppard* (Cambridge et al., 2001), 213-228. Dieser Aufsatz vertritt die These, wonach sich die Dramen Stoppards und somit auch *Travesties* durch ein ambivalentes Verhältnis zu postmodernen Positionen auszeichnen, die zwar ihren Niederschlag in den Dramen finden, die zugleich aber (insbesondere deren radikalere Ausprägungen) mit durchaus kritischem Blick betrachtet werden.



Das Erste der **Argumente gegen die These eines postmodernen *Travesties*** geht vom Geschehen um Lenin aus, das anders als große Teile des Stückes nicht intertextuellen Bezügen auf *The Importance of Being Earnest* erwächst und demzufolge zunächst wie ein Fremdkörper im stoppardschen Werk erscheinen mag, das aber die Aufgabe übernimmt, den in postmodernen Theorieansätzen hochgradig problematisierten Bereich (verantwortlichen) menschlichen Handelns über die Dimension der Selbst- und Lebensgestaltung hinaus zu thematisieren. Wenn *Travesties* auch die im leninistischen Anspruch der Veränderung sozioökonomischer Verhältnisse angelegte Frage nach den Möglichkeiten und Grenzen *gesellschaftsbezogenen* Handelns nicht vertieft, so ist die Position Lenins hier gleichwohl bedeutsam durch ihre gravierenden Auswirkungen auf die Grundsätze der Rechtsstaatlichkeit, des politischen Pluralismus‘ oder auch der künstlerisch-literarischen Freiheit:<sup>185</sup>

Today, literature must become party literature. Down with non-partisan literature! [...] Publishing and distributing centres, bookshops and reading rooms, libraries and similar establishments must all be under party control. [...] Everyone is free to write and say whatever he likes, without any restrictions. *But* every voluntary association, including the party, is also free to expel members who use the name of the party to advocate anti-party views. (85)

We’ve got to *hit* heads, hit them without mercy, though ideally we’re against doing violence to people. (89)

---

<sup>185</sup> Einige der an dieser Stelle bedeutsamen grundsätzlichen Positionen des Leninismus‘ lassen sich wie folgt beschreiben: „Der L[eninismus] ist als das Vorhaben definiert worden, die philosophischen, ökonomischen und politischen Lehren von K. Marx und F. Engels auf die besonderen Verhältnisse des beginnenden 20. Jahrhunderts vor allem in Rußland anzuwenden und revolutionspraktisch umzusetzen.“ Fundamentale Zielsetzungen dieser „weltanschaulich-politische[n] Richtung“ sind der „revolutionäre Umsturz des Kapitalismus“ und eine damit verbundene „politische Umwälzung“. „Eine zentrale Rolle im revolutionären Prozeß kommt dem L[eninismus] zufolge [dabei] der als Kaderpartei konzipierten kommunistischen Partei zu [...]. Der L[eninismus] ist eine Variante des Marxismus, die Politik- und Machtfragen, die revolutionäre Aktion und insgesamt die Rückwirkung der Politik auf den wirtschaftlichen und gesellschaftlichen Prozeß viel stärker betont als die eher strukturalistischen Varianten des Marxismus, einschließlich der Werke der sozialistischen Klassiker, in denen hauptsächlich die Macht der Verhältnisse hervorgehoben wird und denen zufolge Akteure und gesellschaftliche Klassen Rollenträger in einem Drama sind, das von ökonomischen und gesellschaftlichen Strukturen und Prozessen geschrieben wurde. Durch die betont revolutionstheoretische und -praktische Ausrichtung unterscheidet sich der L[eninismus] auch von anderen Varianten marxistisch geprägter Bewegungen [...], [indem er behauptet], die sozialreformerische Zügelung des Kapitalismus sei unmöglich und die revolutionäre Umgestaltung gesellschaftlicher Verhältnisse unverzichtbar. [...] Lenin und die dem L[eninismus] verpflichteten Strömungen, Parteien und Staaten [haben] eine straff zentralistisch, streng hierarchisch geordnete Partei- und Staatsform aufgebaut und nach erfolgreichem Umsturz der vorherigen Herrschaftsordnung durch Auf- und Ausbau einer autokratischen Parteiherrschaft befestigt.“ (Manfred G. Schmidt, *Wörterbuch zur Politik* [Stuttgart, 1995], 558-559).

Angesichts einer derart dogmatischen und jede freiheitlich-rechtsstaatliche Ordnung prinzipiell gefährdenden Haltung, derzufolge sich alle Äußerungen des öffentlichen Bereichs an den engen Vorgaben der kommunistischen Einheitspartei auszurichten haben und derzufolge Abweichungen davon schwerwiegende Konsequenzen für den Einzelnen nach sich ziehen, betont das Drama Stoppards aber die lebenspraktische Unhaltbarkeit einer dekonstruktivistischen Position, die jegliche Stellungnahme innerhalb des oben skizzierten polyperspektivischen Pluralismus‘ verschiedener Kunstkonzeptionen und der mit diesen verbundenen Weltanschauungen „als ideologisch zu brandmarkende Setzungen innerhalb des indifferenten Spiels der Zeichen“<sup>186</sup> betrachtet, indem es auf die Gefahren einer völligen Indifferenz, verstanden als beliebige „Austauschbarkeit von Wertsetzungen“<sup>187</sup>, verweist. In Übereinstimmung damit fordert *Travesties* jedoch *ex negativo* das im Sinne einer ethischen Verantwortlichkeit handelnde Individuum ein, das sich unter Ablehnung autoritärer Bewegungen und Ideologien einer freiheitlichen Gesellschaftsordnung verpflichtet fühlt, „eine Vorstellung, die sich mit der postmodernen Verabschiedung des Subjekts schwer in Einklang bringen läßt.“<sup>188</sup>

Einen ähnlichen Befund wie die Untersuchung der weltanschaulichen Positionen des Leninismus‘ ergibt bezüglich der Frage nach dem Stellenwert poststrukturalistisch-dekonstruktivistischer Ansätze in *Travesties* die Analyse der inneren Verfasstheit Henry Carrs. Wie im Verlauf meiner Überlegungen herausgearbeitet, lässt sich dessen psychisches Problemkonglomerat auf ein anthropologisches Grundbedürfnis nach sinnhafter Selbstausslegung und Formgebung des eigenen Lebens zurückführen. Dieses Grundbedürfnis wiederum mag zwar in seiner konkreten carrschen Ausprägung zutiefst vom wirkungsmächtigen Skript individueller Größe durchdrungen sein; zugleich stellt es aber ein dem Menschen *prinzipiell* eigentümliches Verlangen dar und ist demzufolge nicht schlicht als das Produkt einer spezifischen und historisch kontingenten diskursiven Konstellation zu begreifen, sondern es geht im Gegenteil jedweder identitätsbezogenen kulturellen Einschreibung als unerlässliche Ermöglichungsbedingung voraus:

Zwar steht die Allgegenwart der Texte einer subjektiven Selbstmächtigkeit entgegen [...]; das in Carrs vergeblichen Anläufen zum Ausdruck kommende *Bedürfnis* nach einer gesicherten Identität aber steht außerhalb der Texte und kann [...] nicht als bloßer Effekt des textuellen Spiels aufgefaßt werden.<sup>189</sup>

---

<sup>186</sup> Glomb, *Erinnerung und Identität*, 255.

<sup>187</sup> Zima, *Moderne/Postmoderne*, 12.

<sup>188</sup> Glomb, *Erinnerung und Identität*, 255. Zu den Überlegungen dieses Abschnitts, vgl. insgesamt *ibid.*, 222-225 und v.a. 253-255 (dort formuliert als Frage nach dem Verhältnis von Kunst und Politik). Vgl. hierzu auch Neumeier, *Spiel und Politik*, 37, 146-149 und 156-159. Zur Bewertung der leninistischen Position durch *Travesties*, vgl. auch Castrop, „Kunst- und Weltrevolution“, 307-308.

<sup>189</sup> Glomb, *Erinnerung und Identität*, 256-257.

Daraus ergeben sich für die Interpretation des Stückes allerdings zwei bedeutsame Schlussfolgerungen. Zunächst zeichnet sich hier eine Position des Dramas ab, welche „die Bedeutung textueller Vorstrukturen betont, ohne den Textbegriff ins Uferlose auszuweiten“ und welche ineins damit ein Identitätsverständnis impliziert, das „der ‚Kolonisierung‘ des Selbst durch Fremdes Rechnung trägt, ohne dieses Selbst in textuelle Beliebigkeit aufzulösen,“<sup>190</sup> wodurch das Stück aber letztlich eine zwischen Tradition und Postmoderne beziehungsweise (in den Worten der Arbeit Stefan Glombs) zwischen den Vorstellungen eines *self-before-language* und eines *language-before-self*<sup>191</sup> vermittelnde Haltung einnimmt, die im Anschluss noch im Hinblick auf das Handlungsmodell des *New English Drama* weiter zu erarbeiten ist. Angesichts der unhintergehbaren Relevanz der psychisch-anthropologischen Dimension für *Travesties* lässt sich jedoch auch das Werk in seiner Gesamtheit nicht ausschließlich auf die präformierende Wirkungsmacht und Eigendynamik präexistenter Formationen zurückführen, indem das schreibende und erzählende Subjekt in poststrukturalistischer Manier vollständig zerfallen und „in eine unendliche Pluralität intertextueller Bezüge“<sup>192</sup> aufgelöst erschiene; vielmehr liegen diesem Drama (wie gezeigt) in Thematik und Struktur gleichermaßen spezifische und nur in Teilen diskursiv ableitbare innere Prozesse und Problemlagen Carrs zugrunde, wodurch sich im Übrigen schon hier jene Kongruenz von Form und Inhalt andeutet,<sup>193</sup> die gegen Ende des vorliegenden Kapitels noch auszuführen ist. Bildet die aus einem anthropologischen Bedürfnis nach sinnhafter Identitätskonstitution resultierende innere Verfasstheit der Hauptfigur demgemäß aber die neben den prätextuellen Einflüssen zweite unabdingbare Voraussetzung und Basis des Stückes, „so wird hier implizit auf einen Bereich verwiesen, der nicht ohne weiteres dem differentiellen Spiel der Texte subsumiert werden kann“ und damit „ein Bereich aufgerufen, der in *Travesties* als den Texten vorgängig und diese formend dargestellt wird.“<sup>194</sup>

Die mit diesen Überlegungen formulierte These, wonach poststrukturalistisch-dekonstruktivistische Theorieansätze in ihrer Betonung einer (vermeintlich) allumfassenden und tendenziell determinierenden Übermacht präexistenter diskursiver Strukturen<sup>195</sup> entscheidende heuristische Leerstellen aufweisen, lässt sich auf einen Themenkomplex übertragen, der die Di-

---

<sup>190</sup> Ibid., 257.

<sup>191</sup> Vgl. hierzu ibid. Zu den Konzeptionen des *self-before-language* und des *language-before-self*, vgl. insgesamt ibid., 168-171.

<sup>192</sup> Pfister, „Konzepte der Intertextualität,“ 20. Zur Auflösung des Subjekts in poststrukturalistischen Intertextualitätstheorien, vgl. insgesamt ibid., 20-21.

<sup>193</sup> Zur Bedeutung der psychischen Prozesse Carrs für Form und Inhalt des Stückes, vgl. auch Glomb, *Erinnerung und Identität*, 256. Zu deren dramatenkonstituierender Funktion, vgl. auch Plett, „Tom Stoppard: *Travesties*,“ wo die Rede ist vom „Gedächtnis des alten Carr“ als „Quelle der poetischen Erfindung“ (83), vom Werk als einem „play of consciousness“ (84) und von dessen Handlung als „projektierte Objektivation von psychischen Vorgängen, die sich im Bewußtsein der Zentralfigur abspielen“ (84-85).

<sup>194</sup> Glomb, *Erinnerung und Identität*, 256. Zu den Überlegungen dieses Abschnitts, vgl. insgesamt auch ibid., 256-257.

<sup>195</sup> Vgl. hierzu auch Zima, *Theorie des Subjekts* und den dortigen Verweis auf die postmoderne „Übermacht der Struktur und die Unterwerfung des Einzelnen unter diese Struktur“ (255).

mensionen der *Autonomie* und der *Individualität* in den Mittelpunkt rückt und anhand dessen *Travesties* ebenfalls postmoderne Positionen aufgreift, um dann erneut über deren radikale Implikationen hinauszugehen. Als Ausgangspunkt kann hier der schriftstellerisch-künstlerische Schaffensprozess dienen sowie die mit ihm untrennbar verbundene Frage nach den Möglichkeiten und Grenzen originärer Kreativität, die wiederum durch die postmoderne Einsicht in die unausweichliche kulturelle Präformierung jeder Äußerung und in die „Allgegenwart der literarischen Echos“<sup>196</sup> aufgeworfen wird. Lassen sich im Hinblick auf den Begriff der *Originalität* (ähnlich wie für das oben angesprochene Verhältnis von *language* und *self*) erneut zwei Extrempositionen unterscheiden, nämlich das traditionelle, bürgerlich-romantische Ideal der Einzigartigkeit eines Kunstwerkes und der innovativen Gestaltungskraft eines autonomen Schöpfersubjekts einerseits und die poststrukturalistische Dekonstruktion derartiger Konzeptionen andererseits, die im Übrigen bereits in der postmodernen Diffusion des Individuellen innerhalb eines diskursiven Kräftefeldes impliziert ist und derzufolge „Text wie Autor [...] lediglich als ‚Echokammer‘ vorheriger Texte zu sehen [sein],“<sup>197</sup> so nimmt das stoppardische Werk auch an dieser Stelle eine vermittelnde Haltung ein, derzufolge sich dem Einzelnen im Kontext vorgängiger „differential systems with elements and rules“<sup>198</sup> dennoch Freiräume individueller Kreativität eröffnen, eine Haltung, wie sie kaum treffender denn in Peter Ackroyds *Chatterton* beschrieben werden kann: „Chatterton knew that original genius consists in forming new and happy combinations, rather than in searching after thoughts and ideas which had never occurred before.“<sup>199</sup>

Die hiermit umrissene Mittelposition des Stückes offenbart sich dabei zunächst anhand der von den verschiedenen *dramatis personae* im Verlauf der Handlung angefertigten Texte, die weder einer autonomen Schaffenskraft entspringen noch bloße Imitationen oder schieres Epigontum repräsentieren, sondern die sich im Sinne des konstruktiven Zusammenspiels von *langue* und *parole* als Kompositionen zu erkennen geben, welche in Form der kreativen Kombination oder Umstrukturierung bereits vorhandener Schriften und Versatzstücke zwar nichts ursprünglich Neues hervorzubringen vermögen (wodurch sie postmoderne Anschauungen zum Ausdruck

---

<sup>196</sup> Ansgar Nünning, „Die Kopie ist das Original der Wirklichkeit?: Struktur, Intertextualität und Metafiktion als Mittel poetologischer Selbstreflexion in Peter Ackroyds *Chatterton*,“ *Orbis Litterarum*, 49 (1994), 27-51, 41.

<sup>197</sup> Laurenz Volkmann, „Originalität,“ in: Ansgar Nünning (Hg.), *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie: Ansätze, Personen, Grundbegriffe* (Stuttgart, Weimar, 2008), 552. Zu den beschriebenen Extrempositionen, vgl. *ibid.*

<sup>198</sup> So die Definition von *Diskurs* in Ermarth, „Beyond ‚The Subject‘“, 409.

<sup>199</sup> Peter Ackroyd, *Chatterton* (London et al., 1993 [1987]), 58. Vgl. zu diesen Überlegungen auch Blüggel, *Metadrama und Postmoderne*, wo darauf verwiesen wird, dass die „Unmöglichkeit, etwas völlig Neues zu schaffen,“ nicht unweigerlich die Unmöglichkeit von „Originalität“ (119) nach sich ziehe, sondern in einem bewussten und selbst-bewussten Umgang mit der literarischen Tradition „ein originäres Sprechen“ erreichbar ist, „obwohl bereits alles gesagt [sei]“ (120). Vgl. hierzu auch *ibid.*, 111-113. Zu einer auf andere Weise konzipierten Mittelposition von *Travesties*, mit der sich das Stück in seiner formalen Ausgestaltung zwischen den Extremen literarischer Konventionalität (Carr) einerseits und der völligen Aufgabe der ästhetischen Tradition (Tzara) andererseits bewege, wodurch es sich im Übrigen gleichfalls künstlerische Freiräume verschaffe, vgl. Sammells, „Earning Liberties,“ 385-387.

bringen), welche jedoch etwas *in dieser spezifischen Ausprägung* bislang Inexistentes und demzufolge Einmaliges darstellen (wodurch sie wiederum die radikalen Konsequenzen postmoderner Überzeugungen performativ widerlegen). So erscheint, um die neben den im Prolog erzeugten (tzaraschen) Texten auffälligsten Beispiele herauszugreifen, der beständige Einbezug diverser „works of reference“, insbesondere von „Homer’s *Odyssey* and the Dublin Street Directory for 1904“ (44), für Joyces Vorgehen bei der Erstellung von *Ulysses* unerlässlich, einem Werk, dem gleichwohl gewiss nicht der Ruf unkreativer Nachahmung anhaftet, und auch Tzaras dadaistische Bearbeitung des shakespeareschen 18. Sonetts spiegelt zwar wortgetreu das die postmoderne Position in paradigmatischer Weise resümierende Diktum Chattertons („Thus do we see *in every Line* an Echoe.“<sup>200</sup>), sie ergibt aber letztlich dennoch ein wohlstrukturiertes und sinnhaftes neues Gedicht.<sup>201</sup> Wie diese Texte folglich veranschaulichen, eröffnen sich dem Einzelnen durchaus Freiräume individueller Kreativität, allerdings nicht im Sinne einer *absolut gesetzten* Originalität, das heißt autonom und unabhängig von jedweder inter- oder prätextuellen Präformierung, wohl aber im Sinne einer *relativ verstandenen* Originalität, das heißt in Form eines sich in der Auseinandersetzung mit einem spezifischen literarischen und kulturellen Umfeld manifestierenden kreativen Potenzials. Entscheidend für Kreativität und Originalität eines Werkes ist somit dessen produktiver Umgang mit vorgefundenen Strukturen und Elementen sowie deren schöpferische Abwandlung und Neukombination im künstlerischen Schaffensprozess; oder erneut in den Worten Chattertons:

If I took a passage from each, be it ever so short, I found that in Unison they became quite a new Account and, as it were, Chatterton’s Account. Then I introduc’d my own speculations in physic, drama, and philosophy.<sup>202</sup>

Die solchermaßen beschriebene Konzeption illustrieren allerdings nicht nur die von den Figuren in *Travesties* verfassten Texte; sie wird darüber hinaus auch anhand des Dramas in seiner Gesamtheit augenfällig, das sich, wie aufgezeigt, aus mannigfaltigen intertextuellen Bezügen zusammensetzt, die wiederum eine produktive Synthese eingehen, aus der ein gleichermaßen hochkomplexes wie einzigartiges Gebilde erwächst. Der (im eben dargelegten relativen Sinn verstandene) erfolgreiche Individuationsprozess des Stückes und dessen Emanzipation von seinen Prätexten lässt sich indes nicht nur auf die übergreifende kreative Neukombination einer Vielzahl literarischer, gesellschaftstheoretischer oder biographischer Schriften zurückführen,

---

<sup>200</sup> Ackroyd, *Chatterton*, 87 (meine Hervorhebung).

<sup>201</sup> Zu den hier angesprochenen Passagen, vgl. (zu Tzaras Textproduktion im Prolog) 17-18 sowie (zu dessen Neubearbeitung des Sonetts Shakespeares) 53-55. Zur dort zum Ausdruck kommenden (dadaistischen) Konzeption von Kreativität, die gleichwohl in sinnhafte Texte mündet, vgl. auch Blüggel, *Metadrama und Postmoderne*, 179-181, insbesondere 179: „Kreativität besteht für ihn [Tzara; M.R.] aus dem Zusammensetzen der Fragmente bereits existierender Kunst.“ Vgl. auch *ibid.*, 174-175. Zur Sinnhaftigkeit der tzaraschen Version des shakespeareschen Sonetts, vgl. auch Castrop, „Kunst- und Weltrevolution“, 306-307.

<sup>202</sup> Ackroyd, *Chatterton*, 85.



sondern fernerhin auf das damit eng verbundene spezifische *rewriting* seines wichtigsten Bezugspunktes *The Importance of Being Earnest*, der dem Werk Stoppards einerseits ein strukturbildendes Gerüst verleiht und an den es sich vielfach anlehnt, den es jedoch nicht zuletzt durch die integrative Verknüpfung mit einem Konvolut weiterer Texte, durch die Aufnahme des Handlungsgechehens um Lenin oder durch die oben herausgearbeitete problembewusste Vertiefung einiger der in der wildeschen Komödie angelegten Fragestellungen einer grundlegenden Umgestaltung unterzieht.<sup>203</sup> Demzufolge offenbaren sich aber auch anhand des Dramas als Ganzem die Perspektiven individueller Kreativität, die im komplexen Zusammenspiel von *langue* (als einem Reservoir präexistenter Strukturen und Elemente) und *parole* (als der jeweils zu tätigen konkreten literarischen Äußerung) angelegt sind und die dem Einzeltext Freiräume eröffnen, welche mit den radikaleren Positionen postmodernen Denkens unvereinbar erscheinen.

An dieser Stelle lässt sich nun eine Parallele zwischen dem künstlerischen Schaffensprozess und dem Prozess der Selbstgestaltung ziehen oder, metaphorisch gesprochen, zwischen dem Schreiben eines literarischen Werkes und dem Schreiben des eigenen Leben(sentwurfs),<sup>204</sup> denn für beide Bereiche gilt gleichermaßen, dass das menschliche Subjekt zwar keinen Anspruch auf umfassende Autonomie und originäre Individualität zu erheben vermag (auch wenn es sich unter Umständen „in der Ideologie, die es *unbewußt* lebt, frei und autonom wähnt“<sup>205</sup>), dass es jedoch

---

<sup>203</sup> Vgl. zu diesen Überlegungen auch Sammells, „Earning Liberties“: „Stoppard does not just re-use the plot of [...] *The Importance of Being Earnest*. *Travesties* is evidence of a *critical engagement* with Wilde's play. [...] Stoppard's critical strategies are both interpretive and transformational. He exploits the host-play by pinpointing a recurrent element and elevating it to a position of ostentatious prominence“ (377). Vgl. hierzu auch Blüggel, *Metadrama und Postmoderne*: „Das Drama ist [...] nicht einfach eine Imitation, Parodie oder Travestie von *The Importance of Being Earnest*, sondern eine Antwort auf Wildes Stück mit achtzigjährigem Abstand“ (189). Ein derartiges *rewriting* ermöglicht allerdings nicht nur (wie oben argumentiert) die Entstehung eines sich in der Auseinandersetzung mit der literarischen Tradition konstituierenden eigenständigen Werkes, sondern es bewirkt überdies Modifikationen im Vorverständnis des heutigen Rezipienten und eröffnet so (wie nicht zuletzt mein Vergleich beider Dramen deutlich machen sollte) im Sinne des hermeneutischen Verstehensprozesses neue Perspektiven auf das Stück des späten 19. Jahrhunderts. Vgl. hierzu ähnlich auch die eben zitierte Studie Blüggels: „Eine Analyse der wichtigeren intertextuellen Bezüge [...] zeigt, daß Stoppards Dramen keineswegs epigonal zu nennen sind, sondern die jeweiligen Prätexte in einen für beide Seiten gewinnbringenden Dialog einbeziehen“ (210). Dieser Dialog „bedeutet [...] einerseits neue Aktualität für den Prätext [...] und andererseits eine Erweiterung der Dimensionen des neuen Texts“ (212).

<sup>204</sup> Vgl. hier auch das Kompositum *Autobiographie*, das in seinen dem Griechischen entlehnten Morphem das Bild des Schreibens des eigenen (vergangenen) Lebens zum Ausdruck bringt: „autos = selbst, bios = Leben, graphein = schreiben“ (Irmgard Schweikle, „Autobiographie,“ in: Günther Schweikle und dies. [Hgg.], *Metzler Literatur Lexikon: Begriffe und Definitionen* [Stuttgart, 21990], 34-35, 34). Vgl. hierzu auch Glomb, *Erinnerung und Identität*, wo der für gewöhnlich verschriftlichte Formen des retrospektiven Selbstbezugs bezeichnende Begriff des *Autobiographischen* auf die im Erinnerungsvorgang angelegten nicht-schriftlichen Prozesse menschlicher Selbstthematisierung Anwendung findet, welche der gegenwärtigen Sinnstiftung und, so ließe sich ergänzen, der zukünftigen Lebensgestaltung dienen (vgl. 154-155 und 162-166).

<sup>205</sup> Zima, *Theorie des Subjekts*, 242. Der Begriff der *Ideologie* soll hierbei im Sinne eines „ideologischen Mythos von einem souveränen und autonomen Einzelsubjekt“ (ibid., 243) verstanden werden. Zu erstgenanntem Aspekt, vgl. ebenfalls ibid., wo unter Bezug auf das Werk Foucaults (postmodern) formuliert wird, dass das individuelle Subjekt „keinen Autonomieanspruch erheben kann, weil es aus Machtkonstellationen, die sich auf sprachlicher Ebene als diskursive Formationen manifestieren, hervorgeht“ (38).

ebenso wenig den vermeintlich determinierenden Bedingungen eines diskursiven, kulturell-textuellen Kräftefeldes ausgeliefert ist, die es zu Heteronomie und Imitation verdammen, denn:

Einerseits verstrickt sie [die unabänderliche Verortung des Subjekts im diskursiven Universum; M.R.] das Subjekt in die vorgegebenen Worte, Normen und Wahrheiten, andererseits bietet sie ihm die Möglichkeit der Abweichung, des distanzierenden Spiels, des Gegeneinander-Ausspielens von divergierenden Systemen und Standpunkten und der *différance* [...] als ein nie zur Ruhe kommendes Differieren und Differenzieren.<sup>206</sup>

Wie sich nicht zuletzt anhand von *Travesties* aufzeigen lässt, eröffnen sich dem Einzelnen hierdurch auch im Hinblick auf den Prozess der Lebensgestaltung Spielräume des Handelns und der Entfaltung, die ihn in die Lage versetzen, sein Leben innerhalb eines dichten Netzwerkes vorgängiger und überindividueller Formationen dennoch *als ein Individuelles* zu entwerfen und zu vollziehen, die er allerdings zu diesem Zweck zugleich auch wahrnehmen muss. Eine genaue Betrachtung der carrschen Versuche autobiographischer Selbstmodellierung fördert längst verschüttete Gestaltungsmöglichkeiten zutage, die der Hauptfigur bei aller Prägung durch rezipierte *emplotment*-Strukturen im Spannungsfeld kulturell-textueller Einflüsse gleichwohl prinzipiell gegeben sind und die (ähnlich wie für Joyces literarischen Schaffensprozess oder wie für das Drama in seiner Gesamtheit) in der Fülle und wechselseitigen Relativierung diverser Prätexte (welche in Form von vor allem *The Importance of Being Earnest* und *Ulysses* stellvertretend für die Vielzahl der auf den Menschen einwirkenden diskursiven Muster stehen) sowie in deren kreativer und je einzigartiger Kombinierbarkeit angelegt sind:

Mehrere Codes überlagern sich, ohne sich völlig auszulöschen und sind in komplexer Schichtung gleichzeitig präsent. [...] Der Unterschied zu poststrukturalistischen Ansätzen, die [...] von einer Pluralisierung des Subjekts unter dem Diktat der Diskurse ausgehen, ist hier die Einmaligkeit der individuellen Schnittstelle zu einem bestimmten Zeitpunkt im Leben des Einzelnen. Er ist nicht ein beliebiger und zufälliger Schnittpunkt der diskursiven Gegebenheiten, sondern *der* Schnittpunkt der Diskurse, unwiederholbar und einzigartig in genau diesem Moment und dieser Konstellation seines Lebens. In den Saussureschen Begriffen also eine *parole*, aus der unbegrenzten Möglichkeit der *langue* vom Einzelnen zu einem bestimmten Zeitpunkt erzeugt.<sup>207</sup>

Dass Carr demgegenüber als Spielball diskursiver Formationen erscheint und dessen Anstrengungen nicht zu einem auch nur ansatzweise selbstbestimmten und individuellen Lebensentwurf gerinnen, lässt sich wiederum (wie das Stück dem Rezipienten zuvörderst *ex negativo* enthüllt)

---

<sup>206</sup> Pfister, „Konzepte der Intertextualität,“ 21-22. Vgl. hierzu auch Zima, *Theorie des Subjekts*, wo in einem leicht abweichenden Kontext von „Heterogenität“ die Rede ist und vom nicht zuletzt aus dieser resultierenden „Spielraum individueller [...] Subjekte“ (247).

<sup>207</sup> Heinz, *Die Einheit in der Differenz*, 115.

darauf zurückführen, dass es ihm nicht gelingt, sich vom kulturellen Skript persönlicher Größe, einem „script [...] [he] should ideally be avoiding“,<sup>208</sup> und dem dort implizierten Absolutheitsanspruch der Identitätskonstituierung zu distanzieren, wodurch dieses jedoch das in ihm angelegte determinierende Potenzial zur vollen Entfaltung bringen kann.<sup>209</sup> Entgegen dem ersten Eindruck zeichnet *Travesties* Carr in seinen Mühen um retrospektive Gestaltung einer bejahenswerten Biographie folglich nicht als *prinzipiell* heteronomes Objekt diskursiver Strukturen, sondern er wird dazu einzig aufgrund des *spezifischen* Ansatzes der Absolutheit, der ihn dem in Psyche und Selbstwahrnehmung wirkungsmächtigen präformierenden Muster überzeitlicher Bedeutung unterwirft und, wie oben argumentiert, hieraus resultierend auch dem wildeschen Komödien-skript.

Das bislang skizzierte Bild wird von *Travesties* als ein exemplarisches Panorama menschlicher Handlungs- und Selbstgestaltungsperspektiven innerhalb des weiten Feldes kulturell-textueller Formationen im Kontext der Auseinandersetzung mit den *retrospektiven* Konstruktionsbemühungen des gealterten Henry Carr entworfen. Entscheidend für meine Argumentation ist allerdings die Übertragung auf die *prospektive* (und für Carr in der Vergangenheit liegende) Dimension existenzieller Formgebung, denn sicherlich wäre es verfehlt, aus dem Umstand, dass sich im Gedächtnis im Laufe der Zeit unterschiedliche Versionen des Zurückliegenden sedimentieren beziehungsweise sich verschiedene und potenziell widersprüchliche biographische Fragmente und Strukturen überlagern,<sup>210</sup> in Anlehnung an die vorausgegangenen Ausführungen zu den Handlungsoptionen des Einzelnen innerhalb des Zusammenspiels mannigfaltiger Texte und Diskurse und im Versuch, diese auf den im Stück für die Frage nach den Möglichkeiten und Grenzen individueller Selbstgestaltung gleichermaßen relevanten Bereich der Erinnerung anzuwenden, ein Spannungsfeld zu konstruieren, aus welchem sich produktive Freiräume des Menschen bezüglich gegenwärtiger Selbstwahrnehmung oder zukunftsgerichtetem Lebensentwurf ableiten ließen, die ein Gegengewicht zu den Eigengesetzlichkeiten des Erinnerungsprozesses zu bilden vermöchten. Zwar basiert Letzterer (wie herausgearbeitet) auf einem kreativen und selektiven Mechanismus, demzufolge zurückliegende Erfahrungen (sofern sie sich nicht als manipulationsre-

---

<sup>208</sup> Wie es in Tanello, „Characters With(out) a Text“ unter Bezug auf die beiden Protagonisten in Stoppards *Rosencrantz and Guildenstern are Dead* heißt (38).

<sup>209</sup> Vgl. dagegen Neumeier, *Spiel und Politik*, wo die These vertreten wird, der Protagonist des stoppardschen Dramas sei kein „Gefangene[r] eines Skripts“; vielmehr „löst sich Henry Carr aus dem historischen Skript und macht sich mit Hilfe von Oscar Wildes Komödie *The Importance of Being Earnest* zum Autor seines eigenen Texts“ (135). Diese Bewertung verweist zwar zutreffend auf die kreativen und potenziell individuierenden Entfaltungsmöglichkeiten, die sich dem Einzelnen prinzipiell aus dem Zusammenspiel verschiedener Diskurse im Prozess des Schreibens seines Lebensentwurfs ergeben. Zugleich erscheint sie aber zu optimistisch, da sie nicht nur die spezifische Ausprägung, die Carrs Erinnerungserzählung annimmt, implizit eher in einem bewussten Gestaltungswillen Carrs und weniger in den Eigendynamiken des Unbewussten verankert, sondern da sie darüber auch das Scheitern des zurückblickenden Schreibprozesses der Hauptfigur unberücksichtigt lässt.

<sup>210</sup> Vgl. hierzu auch Plett, „Tom Stoppard: *Travesties*“, wo auf das „Vermögen der Erinnerung“ verwiesen wird, „von demselben Vorgang mehrere Versionen zu bilden“ (86).

sistent erweisen) an spätere Bedürfnisse assimiliert werden können; zugleich stellt das jedoch einen unbewussten Vorgang dar, was wiederum keine Grundlage für die Annahme eines menschlichen Handelns und Gestaltens schafft, das *per definitionem* ein bewusstes Tun einfordert.<sup>211</sup> Gleichwohl lässt sich der um die Verarbeitung des Vergangenen kreisende Problemkomplex aber dahingehend an die bisherige Argumentation anschließen, als auch die eigene Biographie *in späteren Jahren* oder schließlich für das gealterte Ich eine skriptähnliche Funktion übernimmt, indem sie als ein über die Erinnerung vermitteltes, prägendes wie (anver-)wandelbares<sup>212</sup>, narrativ konstruiertes Konzept beschrieben werden kann, das in der retrospektiven Selbstvergewisserung und in der prospektiv sich entwerfenden Selbstmodellierung mit einer Vielzahl diskursiver Formationen zu einer im Idealfall harmonischen, oftmals allerdings wohl durchaus nicht spannungsfreien Einheit zu integrieren ist. Im Hinblick auf dieses identitätsrelevante Konzept mit skriptähnlicher Funktion verfügt das menschliche Subjekt *in jungen Jahren* jedoch über Gestaltungsmöglichkeiten, indem es sich im vorausschauenden Lebensvollzug und in der „Vorsorge“ (als dem „prospektive[n] und präventive[n] Aspekt“ der schmidtschen Selbstsorge<sup>213</sup>), das heißt in der bewussten und zukunftsgerichteten Formgebung des Daseins, um die Modellierung eines Lebensverlaufes zu bemühen vermag, der im zu einem späteren Zeitpunkt erfolgenden Rückblick bejahenswert erscheint, beziehungsweise, in den Begrifflichkeiten der Studie Glombs, um so positiv konnotierte kognitive Strukturen auszubilden, die dereinst (in ihrer relativen Stabilität) eine negative Eindrücke vermittelnde Eigendynamik des Erinnerungsvorgangs (anders als im Falle Carrs) zu verhindern wissen. In diesem Sinne und eingedenk der oben ausgeführten Handlungs- und Entfaltungsmöglichkeiten des Einzelnen innerhalb des polymorphen diskursiven Kräftefeldes hätten sich der Hauptfigur des stoppardschen Dramas aber in der Vergangenheit zweifellos Freiräume der Gestaltung eines individuellen Lebensweges eröffnet, mit dem sich das nun gealterte Ich im inneren Einklang befinden könnte. Wie hier anhand von Carrs aussichtslosen Versuchen der autobiographischen Identitätskonstitution und Selbstpräsentation erneut implizit deutlich wird, wäre dafür allerdings die Distanzierung vom kulturellen Skript transhistorischer Bedeutung unabdingbar gewesen, dem er aufgrund diskrepanter existenzieller Vorausset-

---

<sup>211</sup> Vgl. hierzu auch Glomb, *Erinnerung und Identität* und den dortigen Verweis auf die „unbewusste Manipulation von Erinnerungen in Abhängigkeit von gegenwärtigen Interessen“ (21; meine Hervorhebung). Der Vorgang der *Assimilation* kann letztlich überhaupt nur zu einer Konsolidierung des momentan vertretenen Selbstverhältnisses führen, wenn die Adaption zurückliegender Erfahrungen unbewusst oder allenfalls semibewusst vonstattengeht, da es ansonsten aufgrund des *Wissens* um die Strukturierung des Vergangenen nach „nicht [...] im Objekt selbst vorgefundenen, sondern vom [...] Subjekt [...] erfundenen Kriterien“ (Wolf, „Geschichtsfiktion“, 323; dort teilweise gesperrt) zu psychischen Dissonanzen zwischen der kognitiv weitgehend stabilen und dem Einzelnen bewussten Version des vergangenen Ich einerseits und dem in bewusster Manipulation angestrebten und der Außenwelt zu präsentierenden Selbstbild andererseits kommen muss, was aber eine innere Übereinstimmung mit Letzterem von vornherein unmöglich macht.

<sup>212</sup> Vgl. hierzu auch Wolf, „Geschichtsfiktion“, wo von der „grundsätzlichen Veränderlichkeit der Vergangenheit“ (326) gesprochen wird.

<sup>213</sup> Schmid, *Philosophie der Lebenskunst*, 247 (dort teilweise kursiv).

zungen ohnehin nie zu entsprechen vermochte, das jedoch als handlungsanleitende Prämisse sowohl (so lässt sich plausiblerweise annehmen) die zurückliegende als auch die gegenwärtige Selbstwahrnehmung anhaltend verdunkelt. *Ex negativo* hebt *Travesties* folglich abermals die Notwendigkeit hervor, zu diesem Skript einen reflektierten Abstand zu gewinnen, um in selbstbewusster Übereinstimmung mit den eigenen kognitiven, körperlichen und psychisch-emotionalen Bedingtheiten einem schließlich im Rückblick bejahenswerten Leben Form zu geben. Dass eine derartige Distanzierung aus der Gesamtperspektive des Dramas allerdings nicht nur schlechterdings notwendig, sondern dem menschlichen Subjekt (diesseits seiner postmodernen Dekonstruktion) auch prinzipiell möglich ist, geht aus meinen obigen Überlegungen bezüglich des Verhältnisses von Individuum und kulturell-textuellem Kräftefeld hervor, in welchem sich verschiedene Diskurse überlagern und wechselseitig relativieren und in welchem sich dem Einzelnen Freiräume der kreativen Gestaltung eines individuellen Lebensentwurfes eröffnen. Carr indes kann eben diese Distanzierung weder in der Gegenwart leisten, zöge das doch die Absage an eine Selbstgestaltungsmaxime nach sich, die offenkundig die gesamte zurückliegende Existenz bestimmt hat, was wiederum einem Eingeständnis des eigenen Scheiterns gleichkäme. Noch scheint sie ihm in der Vergangenheit gelungen zu sein, womit er allerdings in jüngeren Jahren das im Zusammenspiel von *langue* und *parole* angelegte Potenzial der (unter Berücksichtigung der eigenen existenziellen Voraussetzungen erfolgenden) individuellen Formgebung eines bejahenswerten Daseins und folglich auch der zumindest begrenzt selbstbestimmten Definition zukünftiger und affirmierbarer identitätsrelevanter Gedächtnisinhalte nicht zu nutzen wusste. Daraus resultiert letztlich zwangsläufig die Grundkonstellation des stoppardschen Werkes, in welcher Carr als gealtertes Ich einem verflossenen Leben nachtrauert, das ihm angesichts des oben beschriebenen Absolutheitsanspruchs (semibewusst) verfehlt anmuten muss. Und daraus resultiert überdies der Kampf des Protagonisten gegen in der Vergangenheit ausgebildete kognitive Strukturen, die ihm vermittels des ihn beständig quälenden eigendynamischen Erinnerungsprozesses eine mehrheitlich abgelehnte Biographie präsentieren. Dieser Kampf ist für Carr wiederum vor dem Hintergrund des anthropologischen Bedürfnisses nach einem als sinnvoll wahrgenommenen Selbstverhältnisses unausweichlich; zugleich erweist er sich aber als aussichtslos, und das angesichts der relativen Stabilität von in der Zeit des Ersten Weltkrieges ausgebildeten Gedächtnisinhalten, die seiner fürderhin dem Absoluten verpflichteten und im kulturellen Skript persönlicher Größe verankerten Konzeption zuwiderlaufen, und einzig aufgrund der hier angelegten unüberbrückbaren Diskrepanz, welche jegliches Bemühen um gelingende autobiographische Identitätskonstruktion und um positive Selbstpräsentation schon im Ansatz erstickt,<sup>214</sup>

---

<sup>214</sup> Vor dem Hintergrund der vorausgegangenen Überlegungen lässt sich Carrs Dilemma auch in den Worten eines Dramas A. W. Pineros beschreiben: „The future is only the past again, entered through another gate“ (Arthur Wing Pinero, *The Second Mrs. Tanqueray* [1893], in: *The Social Plays of Arthur Wing Pinero: Volume 1*, hg. von Clayton Hamilton [New York, 1917], 190 [zitiert in Powell, *Oscar Wilde and the Theatre of the 1890s*, 65]). Hiermit wird eine Konstellation umrissen, in welcher das von Carr angestrebte *rewriting* der eigenen Biographie (*the past*) misslingt und demzufolge nicht zu einer Harmonisierung des

offenbart sich der Erzähler in *Travesties* schließlich als hilfloses Opfer einer gegen ihn arbeitenden unkontrollierbaren Dynamik mäandernder Reminiszenzen, nicht aber aufgrund einer vermeintlich prinzipiellen Fremdbestimmung des menschlichen Subjekts im Sinne postmoderner Theorien.

Wie die vorausgegangenen Ausführungen deutlich gemacht haben, betont *Travesties* anhand der Figur Henry Carrs auf der einen Seite die Begrenzungen des menschlichen Autonomie- und Selbstgestaltungsbegehrens, und das in Form von deren unhintergehbaren Prägung durch kulturell-textuelle Strukturen sowie durch das über den Erinnerungsprozess in seiner Eigendynamik vermittelte Beharrungsvermögen des Vergangenen. In diesem Zusammenhang verdeutlicht das Stück aber auch die Unabschließbarkeit des Bemühens um Identitätskonstituierung innerhalb eines spannungsreichen Zusammenspiels von existenziellen Voraussetzungen, vielfältigen Skriptmustern und eigener Biographie.<sup>215</sup> Auf der anderen Seite räumt es dem Einzelnen jedoch sowohl im Hinblick auf das Phänomen diskursiver Präformierung als auch bezüglich Vergangenheit und Erinnerungsprozess (zuvörderst *ex negativo*) Handlungs- und Gestaltungsmöglichkeiten ein, die sich diesseits postmoderner Ansätze bewegen, welche das Subjekt als fremdbestimmte und determinierte Instanz konzipieren. Sind diese Möglichkeiten innerhalb der erstgenannten Dimension im reflektierten Umgang mit präexistenten und überindividuellen Strukturen (*langue*) sowie in deren kreativer und solchermaßen individueller (Neu-)Kombinierbarkeit (*parole*) angelegt, so scheint im Gegensatz dazu in letztgenannter Dimension nicht der (dem Unterfangen der Identitätskonstituierung ohnehin wenig förderliche) bewusste und (vermeintlich) selbstmächtige Versuch biographischer Manipulation vermittelt des Vorgangs der Erinnerung maßgeblich, sondern die in jungen Jahren erfolgende, vorausschauende und am Ziel eines bejahenswerten Lebens ausgerichtete Formgebung des Daseins, um so die retrospektive Selbstbespiegelung in späteren Jahren nicht zu einem unabsehbaren Wagnis werden zu lassen. Gemein ist beiden Bereichen demnach jedoch die Notwendigkeit eines bewussten und reflektierten Selbstverhältnisses,<sup>216</sup> was für Carr wiederum die Vereinbarung von existenziellen Bedingtheiten einerseits und innerem Anspruch andererseits implizierte, um so in der Vergangenheit einem Leben Gestalt geben zu können, das sich im Rückblick schließlich als affirmierbar erwiese. Voraussetzung hier-

---

gegenwärtigen Selbstbildes oder zu einem tragfähigen und perspektivisch auf die Zukunft hin ausgerichteten Lebensentwurf führt, sondern in welcher in der Retrospektive wahrgenommene Konfliktstrukturen der Vergangenheit (Diskrepanz zwischen absolutem Anspruch und materialisiertem Sein) Existenz und Selbstwahrnehmung auch späterer Jahre überlagern (*entered through another gate*), wodurch das Künftige aber wie eine fortwährende Repetition zurückliegender Problemlagen erscheinen muss (*the future is only the past again*).

<sup>215</sup> Vgl. auch Neumeier, *Spiel und Politik*, wo vom „unabschließbaren Zyklus menschlicher Selbstausslegung“ (29) beziehungsweise vom „existentielle[n] Dilemma der menschlichen Selbstausslegung“ (43) die Rede ist, das, so lässt sich argumentieren, den Einzelnen immer wieder aufs Neue konfrontiert. Vgl. hier auch Glomb, *Erinnerung und Identität*, wo „auf die Notwendigkeit als auch die Schwierigkeit individueller Sinnstiftung und Kohärenzbildung“ (257) verwiesen wird.

<sup>216</sup> Sofern sich der Einzelne nicht in eher intuitivem Einklang mit inneren Bedürfnissen, zurückgelegtem Lebensweg und gegenwärtiger Existenz befindet.

für ist allerdings die Distanzierung vom kulturellen Skript persönlicher Größe; da er sich von diesem allerdings bis in die Gegenwart bestimmen und die dem Einzelnen innerhalb des diskursiven Spannungsfeldes eröffneten Spielräume als junges Ich ungenutzt verstreichen lässt, muss er letztlich als gealtertes Ich im Versuch der retrospektiven narrativen Selbstmodellierung aus den oben genannten Gründen zwangsläufig erfolglos bleiben.

Umgekehrt bedeutet das jedoch, dass der Protagonist des stoppardschen Dramas (wie herausgearbeitet) in seinem Scheitern nur scheinbar die personifizierte Manifestation des postmodernen dekonstruierten Subjekts repräsentiert. Dieser kommt in seinen Bemühungen um Formgebung des zurückliegenden Lebens im Verlauf des Stückes nicht aufgrund einer vermeintlich fundamentalen Unmöglichkeit menschlichen Handelns zu Fall, sondern aufgrund eines mit dem Ideal individueller Größe verknüpften absoluten Anspruchs der Selbst- und Lebensgestaltung, der die umfassende Kontrolle über den Erinnerungsvorgang und das wildesche Komödienkript einfordert und folglich das zu autonomem Handeln befähigte Subjekt voraussetzt. Da sich Erinnerungsprozesse wie auch diskursive Strukturen vom Einzelnen allerdings nicht oder allenfalls begrenzt kontrollieren lassen und sie vielmehr unentrinnbare Rahmenbedingungen darstellen, *innerhalb* derer dem Menschen erst und ausschließlich dann Freiräume individuellen Gestaltens gegeben sind, wenn er deren Vorgaben als Ausgangspunkt für jegliches Bemühen um Identitätskonstituierung schlicht anerkennt, beraubt sich Carr durch seinen (aussichtslosen) Kampf *gegen* die genannten Rahmenbedingungen letztlich selbst aller gestalterischen Möglichkeiten, bereitet er aufgrund seines spezifischen Ansatzes den Boden für die Wandlung vom begrenzt handlungsmächtigen Subjekt zum gänzlich ohnmächtigen Objekt.

Unternimmt man ein Resümee der vorangegangenen Überlegungen, dann kann zunächst festgehalten werden, dass sich *Travesties* zwischen den Extrempolen der neuzeitlich-aufklärerischen „Apotheose des Subjekts“ und „dessen postmoderner Dekonstruktion“<sup>217</sup> bewegt. Zum einen thematisiert das Stück anhand des Phänomens diskursiver Präformierung sowie anhand der persönlichen Vergangenheit und dem Erinnerungsprozess in seiner Eigengesetzlichkeit sowohl die Begrenzungen, mit denen sich der Mensch im Streben nach Konstruktion eines bejahenswerten (zurückliegenden) Lebensweges oder (zukünftigen) Lebensentwurfes konfrontiert sieht, als auch die Notwendigkeit der Akzeptanz nicht nur eben dieser Begrenzungen, sondern zudem je spezifischer und unhintergebar existenzieller Voraussetzungen (mögen sie auch mit den eigenen Bedürfnissen und Konzeptionen nicht immer konform gehen). Hierdurch vollführt das stoppardsche Drama aber eine Wendung vom neuzeitlichen Konzept des autonomen, handlungs- und selbstmächtigen Subjekts hin zu postmodernen Ansätzen. Zum anderen zeigt es jedoch (vornehmlich *ex negativo*) individuelle Handlungs- und Gestaltungsperspektiven auf, welche der Mensch, wie Carrs ausdauernde und zunehmend verzweifelte Bemühungen offenbaren, unter den Bedingungen der (Post-)Moderne, die das Dasein von einer Vorgabe zu

---

<sup>217</sup> Zima, *Theorie des Subjekts*, XI.

einer Aufgabe haben werden lassen, allerdings auch wahrnehmen muss, möchte er nicht der Selbstaufgabe anheimfallen. Damit ist wiederum eine Handlungs- und Gestaltungsaufforderung formuliert, welche die Verantwortung für das eigene Leben und den eigenen Lebensentwurf unzweideutig beim Einzelnen verortet und welche sich nicht nur in Carrs Verhalten im Verlauf des Stückes abzeichnet, sondern welche schließlich auch in dessen Schlussworten anklingt:

I learned three things in Zurich during the war. I wrote them down. Firstly, you're either a revolutionary or you're not, and if you're not you might as well be an artist as anything else. Secondly, if you can't be an artist, you might as well be a revolutionary ...

I forget the third thing. (98-99)

Die Position, die Carr hier (charakteristisch diffus) umreißt, lässt sich als eine grundlegende Aussage des Stückes wie folgt thesenartig zusammenfassen: Zwar ist er weder (wie Lenin) *revolutionary* noch (wie Joyce) *artist*, letztlich also keine Persönlichkeit von epochaler Bedeutung. Das entbindet ihn allerdings nicht von der Aufgabe, das eigene Leben (1) jenseits kultureller Konzeptionen überzeitlicher Geltung (2) im Rahmen seiner existenziellen Voraussetzungen (3) als ein individuelles und affirmierbares Leben zu gestalten. Die Konsequenzen, die sich daraus ergeben, dass er dieser Aufgabe, und hier insbesondere den ersten beiden Anforderungen, einem sinnbildlichen Vergessen gleich (*I forget the third thing*) nicht gerecht wird, bringt im Übrigen der dem vorliegenden Kapitel vorangestellte Auszug aus *The Picture of Dorian Gray* zum Ausdruck, der auf den fremddeterminierenden Charakter einer kulturellen Partitur persönlicher Größe (*an echo of some one else's music*) verweist, welche für die überwiegende Anzahl der Menschen keine Lebensführung in zumindest weitgehender Harmonie mit eigenen, sich an den existenziellen Gegebenheiten, Möglichkeiten und Grenzen orientierenden Bedürfnissen vorsieht oder gar befördert, sondern welche den Einzelnen zu einer Marionette im Puppenspiel der Diskurse werden und Carr einem Rollenskript nachhängen lässt, das er in keiner Weise auszufüllen vermag (*an actor of a part that has not been written for him*).<sup>218</sup> Da sich ihm in seiner dereinst letzten Stunde allerdings unweigerlich die Frage danach stellen wird, inwiefern es sich um ein bejahenswertes Dasein gehandelt habe und für Carr spätestens dann die biographisch nunmehr endgültig verfestigte Diskrepanz zwischen internalisierter Diskursstruktur und persönlichen Voraussetzungen wohl nicht mehr zu übertünchen ist, lässt sich aus dessen Scheitern wie auch aus dessen Schlussworten letztlich nur ein Plädoyer für eine innere Distanzierung von derartigen internalisierten Konzeptionen und für einen bewussten Lebensentwurf unter Vereinbarung von (reflektierten) Bedürfnissen einerseits und existenziellen Gegebenheiten andererseits ableiten, um das eigene Leben solchermaßen als ein schließlich Gelingendes und Affirmierbares zu gestalten. All diese Überlegungen implizieren jedoch letztlich auch, dass es von *Travesties* trotz des ersichtlichen Ein-

---

<sup>218</sup> Zitat aus Wilde, *The Picture of Dorian Gray*, 20 (dort nicht kursiv).



flusses der Postmoderne noch ein weiter Weg bis hin zu deren radikaler Dekonstruktion des Subjekts ist.

Trotz der aufgezeigten Affinität zu poststrukturalistisch-dekonstruktivistischen Theorienansätzen lässt sich das Stück folglich (wie oben bereits vorweggenommen) nicht als ein postmodernes Drama betrachten. Zwar steht es in vielfältiger Weise unter dem Eindruck der Postmoderne beziehungsweise des *linguistic turn*, indem es sich angesichts der postmodernen Problematisierung des neuzeitlich-autonomen Subjekts wie eingedenk des Wissens um die facettenreiche diskursive Präformiertheit unserer Existenz problembewusst nicht zuletzt mit den Phänomenen menschlichen Handelns, persönlicher Identität und individueller Selbst- und Lebensgestaltung auseinandersetzt, wodurch es aber letztlich Carrs absoluten und autonomen Anspruch der biographischen Selbstkonstituierung konsequenterweise in seiner Unhaltbarkeit aufzeigt. Zugleich weist *Travesties* jedoch (obschon vor allem *ex negativo*) anhand dieser Figur Wege diesseits postmoderner Auffassungen, und hier insbesondere diesseits der Dekonstruktion des Subjekts und der mit ihm traditionell verbundenen Kategorien der Autonomie und der Individualität. Aus der damit beschriebenen Mittelposition folgt nun allerdings auch, dass sich das Werk im Rahmen des Handlungs- und Selbstgestaltungsmodells des *New English Drama* verortet, das den Einzelnen weder als autonomes Subjekt noch als heteronomes Objekt konzipiert, sondern das ihm innerhalb bestimmter unhintergehbare (und im vorliegenden Fall biographisch-diskursiver) Bedingungen durchaus Freiräume des Handelns zugesteht. Zwar gelingt es Carr nicht, (vergangenen) Lebensweg und (gegenwärtige) Identität selbstmächtig zu modellieren, indem er sich über die (sich im Erinnerungsprozess bahnbrechende) Eigendynamik des Unbewussten oder über die kulturell-textuelle Präformiertheit menschlicher Existenz schlicht hinwegzusetzen vermöchte, und zudem betont das Stück im Verlauf der Ereignisse eher die Probleme, die den Einzelnen in seinem Bemühen um Identitätsstiftung und um Ausformung eines bejahenswerten Daseins konfrontieren. Zugleich schließt es daraus jedoch nicht (im Sinne poststrukturalistischer Konzeptionen) auf den Verlust jeglicher Handlungs- und Selbstgestaltungsmöglichkeiten, sondern gewährt Relatives, wo Absolutes unerreichbar ist.



Unternimmt man ein **Resümee** der vorstehenden Untersuchung, dann lässt sich festhalten, dass *Travesties* die für meine Arbeit entscheidenden Fragestellungen persönlicher Identität, menschlichen Handelns und individueller Selbstgestaltung auf zweifache Weise thematisiert, nämlich im Kontext der präformierenden Wirkungsmacht kulturell-textueller *emplotment*-Strukturen sowie im Rahmen des eigenen Gesetzmäßigkeiten folgenden Erinnerungsprozesses und der über diesen vermittelten und den Einzelnen in seiner gegenwärtigen Selbstwahrnehmung prägenden Biographie. Anhand der Erzählerfigur und deren Bemühungen um retrospektive Identitätskonstituie-

rung und um narrative Selbstpräsentation verdeutlicht das Stück dabei nicht nur die Probleme und Begrenzungen, mit denen sich der Mensch im Versuch der Lebensgestaltung konfrontiert sieht, und hier insbesondere die Unhaltbarkeit einer Position, die angesichts eines Strebens nach persönlicher Größe und überzeitlicher Bedeutung einen absoluten Gestaltungsanspruch erhebt. Vielmehr betont es ineins damit auch die Notwendigkeit und Unausweichlichkeit eben dieser Bemühungen, indem es Carr das verzweifelte Ringen um schließlich doch noch gelingende Selbstmodellierung trotz seines permanenten Scheiterns bis zuletzt nicht aufgeben lässt, wodurch das Drama aber eine Grundkonstellation der (Post-)Moderne konsequent umsetzt, derzufolge sich Lebensentwurf und Lebensgestaltung von einer soziokulturellen Gegebenheit zu einer individuell zu erbringenden Leistung gewandelt haben. Aufgrund der genannten Aspekte allerdings unterscheidet sich das stoppardsche Werk signifikant vom wildeschen Prätext *The Importance of Being Earnest*, in welchem den Figuren im Gegensatz zu *Travesties* die angestrebte Selbstmodellierung ungeachtet der sich im Handlungsverlauf andeutenden Konfliktlagen, die in Übereinstimmung mit der Komödienform des Stückes ohnehin eher spielerische Züge tragen, am Ende in auffallend mühelosem Einklang mit den eigenen Vorstellungen gelingt. Darüber hinaus erweist sich deren Integration in die bestehenden Gesellschaftsstrukturen der viktorianischen *upper class*, mit denen sich die *dramatis personae* trotz diverser Verstöße gegen zeitgenössische Erwartungshaltungen nie grundsätzlich überwerfen, bei aller eingangs meiner Überlegungen aufgezeigten Sozial- und Kulturkritik als eine zu keinem Zeitpunkt prinzipiell hinterfragte Voraussetzung ihres Tuns und Selbstbezuges. Das wiederum hat zur Folge, dass *The Importance of Being Earnest* die Frage der Lebensgestaltung unter den Bedingungen der Moderne zwar als eine Aufgabe des Einzelnen andeutet, sie im Unterschied zu *Travesties* aber nicht in ihrer ganzen problematischen Dimension hervortreten lässt, sondern den Figuren (zumindest äußerlich) handlungsanleitende und identitätskonstituierende Deutungsmuster der soziokulturellen Ordnung zur Verfügung stellt.

Ist *Travesties* im Vergleich zur wildeschen Komödie demzufolge eine weitaus größere Ernsthaftigkeit und Konsequenz in der Auseinandersetzung mit grundlegenden Herausforderungen menschlicher Existenz unter den Bedingungen der Moderne eigen, so knüpft das Werk Stoppards mit den angesprochenen Fragen nach Identität, Handeln und Selbstgestaltung gleichwohl an Themenbereiche an, die bereits in seinem dramatischen Vorläufer der Jahrhundertwende zum Gegenstand des Interesses werden. Darüber hinaus greift es (wie gezeigt) weitere Aspekte auf, mit denen *The Importance of Being Earnest* ausdrücklich oder zumindest andeutungsweise auf Moderne und Postmoderne vorausweist und die es dann allerdings ungleich elaborierter fortführt, und hier vor allem die Einsicht in die diskursive Präformierung unseres Daseins, die Bedeutung des autobiographischen Rückbezugs für das menschliche Selbstverhältnis, die Problematisierung des Erinnerungsprozesses sowie die Kritik an vereinfachenden Wahrheitsbegriffen oder schließlich die Phänomene der Selbstreflexivität, des Pluralismus‘ und der Intertextualität.

Nicht zuletzt durch diesen ausgeprägten thematischen Bezug auf das Bühnenstück Wildes wiederum, an welches sich das stoppardsche Drama überdies in seiner äußeren Struktur vielfach anlehnt, ist in *Travesties* die komparative Perspektive meiner Arbeit bereits vorgezeichnet, was wiederum die ausführliche Auseinandersetzung mit insbesondere letztgenanntem Werk begründet und das vorliegende Kapitel (wie eingangs festgehalten) die Funktion der exemplarischen Illustration einiger meiner zentralen Thesen im Hinblick auf die verschiedenartige Ausprägung (1) von Identität, Handeln und Selbstgestaltung sowie (2) des Verhältnisses von Form und Inhalt im Drama um 1900 einerseits und im *New English Drama* andererseits übernehmen lässt. Deutlich wird dabei, dass *Travesties* bezüglich der eben aufgeführten Problembereiche, und hier insbesondere hinsichtlich der für meine Arbeit entscheidenden Frage nach den Möglichkeiten und Grenzen menschlichen Handelns und individueller Lebensgestaltung, bei aller das Stück durchziehenden Komik über ein unverkennbar tiefergehendes Problembewusstsein als das spätviktorianische *The Importance of Being Earnest* verfügt, ein Problembewusstsein, das vom Einfluss der Postmoderne beziehungsweise des *linguistic turn* zeugt und das sich vor allem in der reflektierten Auseinandersetzung mit dem Erinnerungsvorgang sowie dem Phänomen der anthropologischen Prägung durch biographische Erfahrungen sowie durch diskursive Strukturen manifestiert. Vor einem solchermaßen beschriebenen Hintergrund aber ist das Scheitern des carrschen Anspruchs *absoluter* Identitätskonstituierung letztlich unausweichlich,<sup>219</sup> und das im Unterschied zum figuralen Streben nach umfassender Selbstbestimmung in der Komödie Wildes, welche (ähnlich im Übrigen wie *A Woman of No Importance*) diesem vermöge ihres oben beschriebenen Eingreifens und mittels der Marginalisierung potenzieller Begrenzungen des individuellen Gestaltungsbegehrens schließlich stattgibt.

Gleichwohl lässt sich *Travesties* allenfalls auf den ersten Blick als ein Beispiel postmoderner Subjektdonstruktion deuten.<sup>220</sup> Eine genaue Analyse offenbart vielmehr eine Position, in welcher sich ein Verständnis der Eigengesetzlichkeiten des Erinnerungsprozesses sowie der Präformierung menschlicher Existenz durch die eigene Vergangenheit und durch kulturell-textuelle Strukturen mit der Inszenierung begrenzter und potenziell individuierender Freiräume der Lebensgestaltung und Selbstmodellierung verbindet, wodurch aber im Spannungsfeld von individuellem Autonomiebegehren und diskursiv-biographischer Determinierung das vermittelnde Handlungs- und Selbstgestaltungsmodell des *New English Drama* zum Ausdruck kommt und sich dieses, wie das stoppardsche Werk exemplarisch aufzeigt, auch unter dem Einfluss der Postmoderne diesseits der Extreme bewegt. Notwendige Voraussetzungen für die sich dem Rezipienten zuvörderst *ex negativo* erschließende Mittelposition des Stückes sind allerdings einerseits

---

<sup>219</sup> Vgl. in diesem Kontext auch Glomb, *Erinnerung und Identität*, wo die Rede ist von Carrs „letztendlich vergebliche[m] Versuch [...], die Eigendynamik der Texte im Interesse einer in sich schlüssigen und positiven Selbstsicht zu bändigen“ (252) sowie von der „Unterwanderung des [...] Versuchs der erinnernden Konstruktion eines homogenen Selbstbildes“ (253).

<sup>220</sup> In Anlehnung an die „Interpretation von *Travesties* als Beispiel postmoderner Geschichtsfiktion“ durch Wolf, „Geschichtsfiktion“, 310.

die kritische Absetzung von den radikalen Implikationen postmodernen Denkens für die Konzeptionen menschlichen Handelns und individueller Selbstgestaltung (womit *Travesties* Distanz zur Vorstellung des heteronomen Subjekts gewinnt) sowie andererseits die formale Implementierung der sich im Inhaltlichen abzeichnenden Probleme, die den Einzelnen in seinem Bemühen um Formgebung des Daseins konfrontieren (womit *Travesties* im Unterschied zu *The Importance of Being Earnest* vom neuzeitlichen Ideal des autonomen und sich selbstmächtig konstituierenden Subjekts Abstand nimmt). Letztgenannte Wendung wiederum vollzieht *Travesties*, indem es Carr (anders als die Figuren in *The Importance of Being Earnest*) nicht scheinbar mühelos über die sich auftürmenden Widerstände obsiegen lässt, sondern ihm in Übereinstimmung mit der inszenierten Grundkonstellation der (Post-)Moderne, die den Menschen mit der Aufgabe der Selbstgestaltung und all den damit verbundenen Schwierigkeiten weitgehend auf sich selbst zurückwirft und ihn solchermaßen vor gravierende Herausforderungen stellt (Inhalt), nur mehr begrenzte Handlungsmöglichkeiten einräumt (Form). Da das Stück demzufolge aber die thematische Auseinandersetzung mit spezifischen Konfliktlagen, welche dem individuellen Autonomiebegehren letztlich unmissverständlich Grenzen weisen, im Gegensatz zur wildeschen Komödie auch in der inneren Struktur zur Darstellung<sup>221</sup> und auf diese Weise den Henry Carr als exemplarischem Repräsentanten der (Post-)Moderne eingeräumten formalen Handlungsrahmen mit den ihn konfrontierenden inhaltlichen Problemstellungen zur Deckung bringt, gelingt ihm schließlich jene Harmonisierung von Form und Inhalt, die seinem dramatischen Prätext aufgrund von dessen Treue zum neuzeitlichen Dramenmodell und Autonomiebegriff verwehrt bleiben musste.

---

<sup>221</sup> Vgl. hierzu aus einer anderen Perspektive auch den eben zitierten Aufsatz Werner Wolfs. Dieser Text geht vor dem Hintergrund seiner (im Zuge meiner Überlegungen relativierten) postmodernen Interpretation davon aus, dass sich die (vermeintliche) thematische „Dekonstruktion historischer Sinnstiftung“ (352) auch in der Struktur des Werkes niederschläge, indem „zahlreiche traditionelle Formen der Narration aufgelöst werden“ (ibid.), insbesondere die „Idee narrativer Teleologie“ (ibid.) und die „Konstruktion einer sinnvollen Erzählung“ (354), um so schließlich festzuhalten: „*Travesties* steht damit nicht nur inhaltlich, sondern auch formal im Zeichen der neuen postmodernen Mimesis, der Abbildung einer absurden Welt, in der alle Sinnmodelle zu Fiktionen zerfallen“ (ibid.). Vgl. hierzu auch ibid., 353, wo die Rede ist von „der postmodernen Dekonstruktion sinnhafter Teleologie nicht nur in der geschichtstheoretischen Diskussion im Drama, sondern auch durch die Dramenform selbst.“ Vgl. insgesamt ibid., 351-354. In Neumeier, *Spiel und Politik* wird aufgrund eines konstatierten Wechselverhältnisses von thematisierten Kunstkonzeptionen einerseits und verschiedenen Strukturmustern des Werkes andererseits gleichfalls von einem engen Zusammenspiel von Form und Inhalt ausgegangen (vgl. 137-138). Zum Verhältnis von Thematik und Struktur im stoppardschen Stück, vgl. schließlich auch Plett, „Tom Stoppard: *Travesties*,“ 93.

They've lost [...] their sense of self.

Timberlake Wertenbaker. *After Darwin*

In den beiden im Folgenden zu untersuchenden Bühnenwerken, die exemplarisch für das englische Drama im Übergang vom 20. zum 21. Jahrhundert ausgewählt wurden, manifestiert sich die weiterhin ungebrochene Produktivität und Dynamik des *New English Drama*, indem diese Stücke Neuerungen in Inhalt und Form aufweisen, die wiederum Ausdruck von Fragestellungen und Problemlagen unserer Zeit sind. So rückt in Caryl Churchills *A Number* mit dem Diskurs des Klonens ein für die Gegenwart äußerst gewichtiges Thema in den Mittelpunkt, während Howard Barkers *Seven Lears* in der konsequenten Umsetzung dekonstruktivistischer Konzeptionen eine neuartige und ungewöhnliche strukturelle Anlage offenbart. Zwar knüpft das barkersche Stück durch seine Auseinandersetzung mit postmodernen Positionen zunächst an Fragestellungen früherer Stücke wie beispielsweise Tom Stoppards *Travesties* an; zugleich unterscheidet es sich jedoch von diesem durch die *kompromisslose* und, wie sich im Hinblick auf das Verhältnis von Form und Inhalt zeigen wird, durchaus nicht unproblematische Implementierung dekonstruktivistischer Grundannahmen. Insbesondere in *Seven Lears* offenbart sich überdies ein verstärkter Hang zum Experimentellen, was zwar einerseits erneut ein Charakteristikum von *Travesties* wie auch von beispielsweise Peter Shaffers *Amadeus* oder *Equus* ist, was aber andererseits nicht nur eine repräsentative Eigenschaft einer spezifischen Ausprägung des englischen Dramas *der Jahrtausendwende* darzustellen scheint (wie neben *A Number* exemplarisch auch das Werk Sarah Kanes deutlich macht), sondern was insbesondere in seiner neuen Form das Dramatische (und das im Unterschied zu *Travesties*) bis in sein Innerstes hinein affiziert.

Meine nachfolgende Analyse der beiden Dramen Barkers und Churchills wird auf zwei Konzepte der Dekonstruktion zurückgreifen, nämlich auf das Konzept der *dissémination* (*Seven Lears*) und auf das Konzept der *différance* (*A Number*). Während für *Seven Lears* damit indes bereits dessen Verortung innerhalb des dekonstruktivistischen Denkansatzes beschrieben ist, weist *A Number* demgegenüber Wege aus dem dort mit der Vorstellung der *différance* angedeuteten postmodernen Dilemma, das sich allgemein als Dekonstruktion von persönlicher Identität sowie des menschlichen Subjekts formulieren lässt. Das wiederum macht deutlich, dass *Seven Lears* keinen allgemeinen Trend innerhalb der zeitgenössischen britischen Theaterkunst widerspiegelt, sondern lediglich eine und, so ist zu ergänzen, nur vereinzelt anzutreffende Ausprägung des englischen Dramas unserer Zeit repräsentiert, das sich, wie anhand von *A Number* erkennbar wird, weiterhin überwiegend in einer zwischen Extremen vermittelnden Position verortet. Und zu-

gleich werden damit auch die Auswirkungen erkennbar, welche die jeweilige Positionierung der beiden Stücke hinsichtlich der für meine Arbeit grundlegenden Fragen nach persönlicher Identität, menschlichem Handeln und dramenästhetischer Konzeption mit sich bringt. So bewegt sich *A Number* (wie herauszuarbeiten sein wird) innerhalb der Vorgaben des Identitätskonzepts und des Handlungsmodells des *New English Drama*, womit in diesem Werk aber auch Form und Inhalt zur Übereinstimmung zu kommen vermögen. *Seven Lears* hingegen ist geprägt durch eine dekonstruktivistisch begründete Abweichung von den genannten Prämissen des *New English Drama*, was indes Konsequenzen für dessen Verhältnis von Struktur und Thematik hat, denn letztlich gelingt ihm zwar eine weitgehende, jedoch nicht gänzliche Harmonisierung von Form und Inhalt. Damit aber offenbaren sowohl *A Number* als auch (*ex negativo*) *Seven Lears* die fortdauernde Validität und Plausibilität von Identitätsmodell wie Handlungsmodell des britischen Gegenwartsdramas, und sie illustrieren solchermaßen letztlich die anhaltende Gültigkeit der Grundprämissen meiner Arbeit im Drama ausgangs des 20. Jahrhunderts.

## 9.1 Howard Barkers *Seven Lears*: Zum Phänomen der Desintegration in Form und Inhalt

---

The echo began in some indescribable way  
to undermine her hold on life. [...] It had  
managed to murmur: ‚Pathos, piety, courage –  
they exist, but are identical, and so is filth.  
Everything exists, nothing has value.’

E. M. Forster. *A Passage to India*

Die bisherige Wirkungsgeschichte des Dramas Howard Barkers ist in größeren Teilen durch zwei auffallende Merkmale gekennzeichnet: Unverständnis und Ablehnung. So vermittelt die intensive Auseinandersetzung mit der Sekundärliteratur den Eindruck, dass das barkersche Werk die wissenschaftliche Rezeption vor grundlegende und, wie es den Anschein hat, fast unlösbare Herausforderungen zu stellen droht. Das wiederum zeigt sich insbesondere anhand von Ansätzen, die dieses Werk vom Tragödienbegriff ausgehend betrachten oder die es mit der Theorie des *Sublimen* beziehungsweise mit dem Konzept der *seduction* (Jean Baudrillard) zu beschreiben suchen, Ansätze, die (zumindest im Hinblick auf *Seven Lears* [1988])<sup>1</sup> nicht zu überzeugen vermögen und letztlich keinen entscheidenden Erkenntnisgewinn versprechen.<sup>2</sup> Rief das Drama Barkers nun aber in Teilen der Literaturwissenschaft gleichwohl

---

<sup>1</sup> Zitiert wird nach folgender Ausgabe: Howard Barker, *Seven Lears: The Pursuit of the Good* (1988), in: ders., *Collected Plays: Volume Four*, hgg. von Calder Publications und Riverrun Press (London, Edison, 1998 [1988]), 119-183. Im Interesse eines einheitlichen Schriftbildes wird in Zitaten aus *Seven Lears* wie auch aus anderen Dramen Barkers auf den für diese charakteristischen Fettdruck verschiedener Dialogpassagen verzichtet, da sich mit ihm für meine Deutung kein entscheidender Erkenntnisgewinn verbindet.

<sup>2</sup> Vgl. hierzu exemplarisch Liz Tomlin, „A New Tremendous Aristocracy: Tragedy and the Meta-Tragic in Barker’s Theatre of Catastrophe“, in: Karoline Gritzner und David Ian Rabey (Hgg.), *Theatre of Catastrophe: New Essays on Howard Barker* (London, 2006), 109-123; (in demselben Sammelband) Karoline Gritzner, „Towards an Aesthetic of the Sublime in Howard Barker’s Theatre“, 83-94 sowie Charles Lamb, *Howard Barker’s Theatre of Seduction* (Amsterdam, 1997). Auch der Begriff eines *Theatre of Catastrophe*, wie er verschiedentlich auf das Drama Barkers angewandt wird (vgl. besonders prägnant den Titel des eben zitierten Sammelbandes), scheint mir nur wenig zu einem vertieften Verständnis beizutragen. Zu den Schwierigkeiten der kritischen Rezeption mit dem barkerschen Werk, vgl. u.a. Chris Megson, „Howard Barker and the Theatre of Catastrophe“, in: Mary Luckhurst (Hg.), *A Companion to Modern British and Irish Drama: 1880-2005* (Malden et al., 2006), 488-498, 488-489; Alan Thomas, „Howard Barker: Modern Allegorist“, *Modern Drama*, XXXV (1992), 433-443, 433-434 sowie Lamb, *Theatre of Seduction*, xi-xii. Anzumerken bleibt, dass sich die Literaturkritik erst ab Anfang der 1990er Jahre intensiver dem Drama Barkers zuwandte (vgl. Megson, „Howard Barker and the Theatre of Catastrophe“, 493), der Umfang der kritischen Literatur seitdem allerdings ein ansehnliches Ausmaß angenommen hat (vgl. Heiner Zimmermann, „Howard Barker in the Nineties“, in: Bernhard Reitz und Mark Berninger [Hgg.], *British Drama of the 1990s* [Heidelberg, 2002], 181-201, 181). Letzteres trifft allerdings nicht auf *Seven Lears* zu, ein Werk, das von der Literaturwissenschaft bis heute weitgehend vernachlässigt wird.

noch eine eher positive Resonanz hervor, so stieß es nicht nur in der Theaterkritik, sondern auch beim britischen Publikum häufig genug auf Ablehnung und wurde es von den englischen Theatern zunehmend vernachlässigt.<sup>3</sup> Verantwortlich für die Schwierigkeiten der Wissenschaft wie auch die Skepsis der Öffentlichkeit scheint vor allem der experimentelle Charakter der barkerschen Stücke, welche von den Konventionen des realistischen Dramas und somit von den gängigen Erwartungshaltungen der Kritik und des Publikums abweichen und welche den überkommenen Anforderungen an Glaubwürdigkeit und Wahrscheinlichkeit des traditionellen Realismus<sup>4</sup> zuwiderlaufen:

We bring expectations, preconceptions, ‚knowledge‘, a mountain of second-hand experience in terms of which Barker is often dismissed as incomprehensible or ideologically unsound.

Barker’s use of the dramatic form is uniquely appropriate to the anti-ideological, deconstructivist moment in that it presents a decentred, purely relational world which goes beyond the quiescent fantasies of realism without the support of any authorising discourses.<sup>4</sup>

Die Werke Barkers verstoßen indes nicht nur gegen die Kriterien der Glaubwürdigkeit und der Wahrscheinlichkeit (Mimesis), sondern, wie *Seven Lears* deutlich macht, überdies gegen die ineins damit formulierte und dem traditionellen (Dramen-)Realismus zutiefst eingeschriebene Forderung nach klarer Nachvollziehbarkeit einer von handlungs- und selbstmächtigen Subjekten getragenen (vermeintlich) eindeutigen Textaussage als metaphysischer Instanz der Bedeutungs-

---

<sup>3</sup> Und dies insbesondere ab den 1980er Jahren und der Abwendung der barkerschen Stücke von einem politischen „theatre of commitment“ sowie deren „repudiation of social realism“ beziehungsweise deren „destruction of the traditional concept of drama“ (Zimmermann, „Howard Barker in the Nineties“, 181 und 197) zugunsten von experimentelleren Ausprägungen des Dramas. Zu den obigen Ausführungen, vgl. *ibid.*, 181-182 und 197-198; Lamb, *Theatre of Seduction*, 1-8; Megson, „Howard Barker and the Theatre of Catastrophe“, 488-493 sowie Thomas, „Modern Allegorist“, 433-434. Im Gegensatz zur eben beschriebenen Situation wird dem Werk Barkers außerhalb von Großbritannien eine sehr viel größere Wertschätzung entgegengebracht (vgl. Zimmermann, „Howard Barker in the Nineties“, 181).

<sup>4</sup> Lamb, *Theatre of Seduction*, 135 und 33. In der zweiten zitierten Textpassage sind neben der Frage des Realismus<sup>4</sup> mit den Themenbereichen der Dekonstruktion und der Dezentrierung sowie dem Problem der Sinnkonstituierung (in diesem Fall durch den Rezipienten) entscheidende Gesichtspunkte meiner nachfolgenden Deutung von *Seven Lears* angesprochen. Zum Verstoß der Dramen Barkers gegen Konventionen des traditionellen Realismus<sup>4</sup> und gegen die Erwartungshaltungen des Publikums sowie zu den hohen Anforderungen der Stücke an die Interpretationsleistung des Rezipienten, vgl. u.a. *ibid.*, xi-xii, 1-16 und 28-33; Thomas, „Modern Allegorist“, 433-434 und 440-441 (wo die Rede ist von „a struggle toward meaning“ [434] und von „the obscurity and difficulty of Barker’s dramas“ [440]); Robert Wilcher, „Honouring the Audience: The Theatre of Howard Barker“, in: James Acheson (Hg.), *British and Irish Drama Since 1960* (Basingstoke, London, 1993), 176-189, 176-177 (wo verwiesen wird auf „the challenge of contradictions rather than the comfort of a spurious clarity“ und auf die Tendenz der Stücke „to break out of the limits imposed by old-fashioned realism“ [177]) sowie David Ian Rabey, „Raising Hell: An Introduction to Howard Barker’s Theatre of Catastrophe“, in: Karoline Gritzner und ders. (Hgg.), *Theatre of Catastrophe: New Essays on Howard Barker* (London, 2006), 13-29, 13-16 und 27.



generierung.<sup>5</sup> So lassen sich in *Seven Lears* die für eine derartige Nachvollziehbarkeit besonders bedeutsamen Dimensionen der figuralen Motivation und der textuellen Kohärenz nur schwerlich in einen geschlossenen Sinnzusammenhang bringen und ist das Stück statt dessen von einem im Folgenden detailliert herauszuarbeitenden „tone of disintegration“<sup>6</sup> durchzogen, der den Rezipienten bei der Aufgabe der Sinnkonstituierung weitgehend sich selbst überlässt, eine Grundkonstellation, wie sie prägnant in *The Bite of the Night* umrissen wird: „Clarity / Meaning / Logic / And Consistency / None of it / None.“<sup>7</sup>

Die solchermaßen beschriebene und für *Seven Lears* grundlegende **Frage nach Sinn und Bedeutung** stellt sich indes in diesem Werk nicht nur auf der Ebene des dramatischen Textes und dessen weitreichenden Anforderungen an die Interpretationsleistung des Rezipienten, sondern auch auf der Ebene der Figuren und deren orientierungslos anmutendem Streben nach Bedeutungsstrukturen, die das eigene Leben substanziell anzuleiten vermöchten:

LEAR [...]: Do you believe in anything?

BEGGAR: Yes. Tomorrow.

LEAR: Is that so? I fear tomorrow. I fear tomorrow I may doubt the few things I succeeded in believing in today. (155-156)

Insbesondere Lear befindet sich (hierin dem Leser in seiner ständigen *pursuit* nach *signification* vergleichbar) angesichts eines (sich im Verlauf der Handlung abzeichnenden) individuellen Sinndefizits in einer unabschließbaren *pursuit* nach *goodness*. Diese bereits im (Unter-)Titel programmatisch vorgezeichnete *goodness* bleibt für ihn im Stück allerdings unerreichbar, wird nicht zur handlungsanleitenden Wertorientierung und schlägt folglich in das (gleichermaßen dem Prätext *King Lear*<sup>8</sup> entstammende) Skript der *violence* um, das in diesem Kontext eher kompensatorischen

---

<sup>5</sup> Angemerkt sei an dieser Stelle, dass den angesprochenen traditionellen Realismusvorstellungen nicht nur ein Bewusstsein des kulturell bedingten und somit jederzeit wandelbaren Konstruktcharakters von *Realismus* fehlt, sondern implizit zudem ein Bewusstsein der prinzipiellen Veränderlichkeit jeder Textbedeutung über die Zeit hinweg. Zum Realismusproblem, vgl. auch Kapitel 5 und 7 meiner Arbeit.

<sup>6</sup> Desmond Gallant, „Brechtian Sexual Politics in the Plays of Howard Barker,“ *Modern Drama*, XL (1997), 403-413, 407. Vgl. in obigem Kontext auch Wilcher, „Honouring the Audience“ und die dortige Charakterisierung der Dramen Barkers durch „[a] move away from linear narratives and consistency of characterisation“ (187). Vgl. ähnlich auch Liz Tomlin, „The Politics of Catastrophe: Confrontation or Confirmation in Howard Barker’s Theatre,“ *Modern Drama*, XLIII (2000), 66-77, wo die Rede ist von „Barker’s rejection of naturalistic characterization“ (68) sowie von einer Figurencharakterisierung „in opposition to the psychological continuity proposed by naturalism“ (73). Die damit erneut angesprochene Frage der (im Sinne kultureller Konstruktionen) realistisch wirkenden Plausibilität wird im Übrigen schon durch die Durchbrechung der zeitlichen Chronologie aufgeworfen, erscheinen in *Seven Lears* Figuren doch schon vor ihrer Geburt auf der Bühne („GONERIL/REGAN: We want to be born! We want to be born!“ [139]).

<sup>7</sup> Howard Barker, *The Bite of the Night: An Education* (1988), in: ders., *Collected Plays: Volume Four*, hgg. von Calder Publications und Riverrun Press (London, Edison, 1998 [1988]), 3-117, 8.

<sup>8</sup> Zitiert wird nach der *Third Series* von *The Arden Shakespeare*: William Shakespeare, *King Lear* (1608), hgg. von R. A. Foakes (London, 1997). Im Rahmen meiner Arbeit und vor dem Hintergrund meines Erkenntnisinteresses, das sich vornehmlich auf einen Vergleich der Ausprägungen des britischen Dramas um 1900 einerseits und nach dem Zweiten Weltkrieg andererseits richtet, kann im Folgenden nicht ausführlich auf *King Lear* eingegangen werden, auch wenn eine Gegenüberstellung dieses Werkes (als exempla-

Charakter zu haben scheint und letztlich nicht zur (dringend benötigten) übergeordneten Sinnstiftung seiner Existenz beiträgt.<sup>9</sup> Aus all dem könnte nun aber auf den ersten Blick auf eine Affinität von *Seven Lears* zum absurden Theater geschlossen werden, lassen sich doch in der „Abkehr vom wirklichkeits- und gesellschaftsabbildenden [...] Theater [...] oder in der Darstellung der sich dumpf in ihre sinnentleerte Alltagswelt einmauernden Bürger, die die Sinnfrage durch verhärtete Gewohnheiten und Terror ersetzen,“<sup>10</sup> vermeintlich Gemeinsamkeiten beider Ausprägungen des dramatischen Genres erkennen. Zugleich unterscheidet sich *Seven Lears* aber grundlegend von beispielsweise Samuel Becketts *Waiting for Godot*, indem in erstgenanntem Werk die Welt nicht „als metaphys[isches] Niemandsland“ erscheint, innerhalb dessen sich die Figuren in „kreisende Rituale“<sup>11</sup> ergeben, sondern es zeichnen sich in Form von *goodness* und *violence* durchaus plausible oder auch eher fragwürdige, zugleich jedoch das individuelle Leben potenziell anleitende Wertorientierungen ab, vor deren Hintergrund die Figuren im Unterschied zu den *dramatis personae* im beckettischen Stück zudem (wenngleich letztlich vergeblich) um Sinnstiftung des eigenen Daseins und um sinnhafte Selbstwahrnehmung bemüht sind. Eine genaue Analyse offenbart für *Seven Lears* somit nicht die *prinzipielle* Abwesenheit übergeordneter Sinnstrukturen als „anthropologische[n] Grundzustand“ und als „*condition humaine*“<sup>12</sup>, sondern vielmehr den dekonstruktivistisch als Verlust gedeuteten Mangel an eindeutigen, legitimierenden und dem Einzelnen solchermaßen gleichsam unhinterfragt *Verbindlichkeit* suggerierenden transzendentalen Orientierungen innerhalb einer „world uncertainly known and dangerous“ und folglich einer „condition of human existence [that] is one of immediate travail and difficulty“<sup>13</sup>: „A belief, the holding of which one day appears sheer mischief or eccentricity, on another, shimmers with, rings with,

---

rischem Repräsentanten des neuzeitlichen Dramas) mit *Seven Lears* wie mit dem englischen Gegenwartsdrama insgesamt sicherlich interessant und wünschenswert wäre, und das nicht zuletzt im Hinblick auf die jeweils zugrunde gelegten Handlungs- und Selbstgestaltungsmodelle. Verwiesen sei an dieser Stelle auf Peter Szondi, *Theorie des modernen Dramas 1880-1950* (Frankfurt/M., 1963 [1956]) sowie auf Matthias H. Henkel, „*Know Thine Own Meaning*“: *Menschenbild und Selbstentwurf in Shakespeares Romanzen. Zur Idee der Autonomie des Individuums in der Literatur der Renaissance* (Trier, 1997). In der vorliegenden Untersuchung muss sich die Betrachtung des shakespeareschen Stückes auf einige wenige Bemerkungen zu relevanten Aspekten an geeigneter Stelle beschränken.

<sup>9</sup> Neben dem (Unter-)Titel des Stückes (*The Pursuit of the Good*) eröffnen auch die ersten beiden Szenen dem Rezipienten das eben aufgezeigte Spektrum, indem nicht nur „the definition of, and subsequent encouragement, of goodness“ (126) als relevante Problemdimension eingeführt wird, sondern zudem *violence* in ihren verschiedenen Facetten: „punishment“ (ibid.), „hatreds“ (127), „cruelty“ (131) und „injustice“ (132). Fernerhin manifestieren sich in diesen einführenden Passagen bereits implizit das Sinndefizit der Figuren sowie (als eine Selbstreferenz des Werkes) die Probleme der Schaffung von *signification* durch den Rezipienten, ist doch die Rede von „what no longer seems significant“ oder von „[what] so obviously lacks significance“ (129).

<sup>10</sup> Dieter Janik, „Absurdes Theater,“ in: Günther Schweikle und Irmgard Schweikle (Hgg.), *Metzler Literatur Lexikon: Begriffe und Definitionen* (Stuttgart, 21990), 2-3. Die Konzeption der *Wirklichkeitsabbildung* in obigem Zitat ist dabei mit dem üblichen Vorbehalt des Konstruktcharakters jeder literarischen Darstellung unserer Lebenswelt zu verstehen.

<sup>11</sup> Ibid., 2 und 3.

<sup>12</sup> Hubert Zapf, *Das Drama in der abstrakten Gesellschaft: Zur Theorie und Struktur des modernen englischen Dramas* (Tübingen, 1988), 48 und 44.

<sup>13</sup> Thomas, „Modern Allegorist,“ 440.

the light of perfect truth“ (148). Anders formuliert, sehen sich die Figuren im Stück durchaus mit zwei übergreifenden exemplarischen Handlungsmustern konfrontiert (*being good, violence*), die sich wiederum beide aus dem dramatischen Skript *King Lear* ableiten, das durch seine entfaltete lebensweltliche Wirkungsmacht auf figuraler Ebene ähnlich wie *The Importance of Being Earnest* in *Travesties* stellvertretend für das Phänomen sprachlich-kultureller Vorprägung des menschlichen Daseins steht.<sup>14</sup> Im Unterschied zu *Travesties* aber zeugt *Seven Lears* auch *ex negativo* nicht von Möglichkeiten des Einzelnen, sich zu diskursiven Präformierungen reflektiert, handelnd und individuierend zu verhalten;<sup>15</sup> vielmehr zeigt sich insbesondere der Protagonist des barkerschen Stückes als unentrinnbar in die Muster des shakespeareschen Werkes verstrickt. Das jedoch ist weniger ein Kennzeichen des Theater des Absurden und eher ein Charakteristikum postmodern-dekonstruktivistischen Denkens.<sup>16</sup>

<sup>14</sup> Angemerkt sei an dieser Stelle, dass in *King Lear* gleichermaßen die Frage nach der Gültigkeit unterschiedlicher Wertkonzeptionen gestellt wird (vgl. R. A. Foakes, „Introduction,“ in: William Shakespeare, *King Lear* [1608], hg. von R. A. Foakes [London, 1997], 1-151, 58-59); im Unterschied zu *Seven Lears* allerdings erweisen sich diese für die verschiedenen Figuren jeweils sinnstiftend und handlungsanleitend. Auf den Umstand, dass *King Lear* ebenso auf textueller Ebene als präformierende Struktur von *Seven Lears* wirkt, sowie auf die Frage nach dessen (imitativem oder imaginativem) Umgang mit diesem literarischen Skript wird gegen Ende meiner Überlegungen noch einzugehen sein. Im Übrigen kann auch hier (wie oben für den Untertitel im Kontext von Sinndefizit, *pursuit, goodness* und *violence*) der programmatische Charakter des Titels *Seven Lears* festgehalten werden, wirft er doch implizit bereits die Frage nach der Emanzipierung von Protagonist und Stück vom prägenden Einfluss des Prätexts *King Lear* auf. Darüber hinaus verweist er mit *Seven* auf die im weiteren Verlauf zu erarbeitende Desintegration von Identität sowie auf einen möglichen, letztlich aber scheiternden Entwicklungsprozess Lears.

<sup>15</sup> Zu *Travesties* und dessen Verhältnis zu *The Importance of Being Earnest*, vgl. Kapitel 8 meiner Arbeit.

<sup>16</sup> An dieser Stelle sind auch kurz die in *Seven Lears* erkennbar werdenden Einflüsse einer zweiten Hauptströmung des europäischen Theaters im 20. Jahrhundert einzuordnen, nämlich die Einflüsse des Epischen Theaters, die sich in Form des Lears Handlungen kommentierenden Chors (*the gaol*) sowie in Form einer illusionsdurchbrechend wirkenden Verfremdung in der Darstellung menschlicher Lebenswelt manifestieren. Diese Elemente wiederum dienen im barkerschen Stück (im Unterschied zum epischen Drama brechtscher Prägung wie auch zu beispielsweise Edward Bonds *Lear*) nicht einem didaktischen Anspruch mit dem Ziel konkreter politisch-gesellschaftlicher Veränderungen, sondern sie stehen im Zeichen einer (dekonstruktivistischen) Desintegration von Handlung und dramatischem Sinn. So wirkt der Chor wenig sinnhaft in das dramatische Geschehen integriert und zudem in seinen Kommentaren für Figuren wie Zuschauer kaum handlungsanleitend oder rezeptionslenkend, wodurch er im Stück tiefenstrukturell lediglich durch seine Nicht-Integration verankert ist, und das im Einklang mit einer im gesamten Drama um sich greifenden Desintegration. Verfremdet wiederum erscheint *Seven Lears* im Sinne des Befremdlichen einer (postmodernen) Auflösung von konventionellen Vorstellungen realistischen Theaters. Zu den Einflüssen des (brechtschen) epischen Theaters auf das Drama Barkers, vgl. auch Gallant, „Brechtian Sexual Politics“, wo neben der Bedeutung des Theaters Brechts auch dessen kreative Anverwandlung im barkerschen Werk hervorgehoben wird (vgl. v.a. 403-405). Zur (unter anderem auf die Postmoderne zurückgeführten) Distanzierung des Dramas Barkers vom didaktischen Theater in der Tradition Brechts, vgl. auch Lamb, *Theatre of Seduction*, 9-14 und 24-33 sowie Zimmermann, „Howard Barker in the Nineties“, 184-189. Zu *the gaol* sowie zu Edward Bonds *Lear*, vgl. auch die weiteren Ausführungen in diesem Kapitel. *The gaol* unterscheidet sich im Übrigen dadurch, dass er weder „fest in die Handlung integriert“ ist noch eine gehaltvoll „deutend-betrachtende [...] Funktion“ übernimmt (Jürgen Kühnel, „Chor,“ in: Günther Schweikle und Irmgard Schweikle [Hgg.], *Metzler Literatur Lexikon: Begriffe und Definitionen* [Stuttgart, 21990], 80-81, 80) auch vom Chor des griechischen Dramas, womit allerdings eine Betrachtung von *Seven Lears* in der Tradition der antiken Tragödie an dieser Stelle erneut wenig hilfreich erschiene. Überzeugender ist hier wohl eine Deutung des *gaol*, die von einer Dekonstruktion traditioneller Dramenelemente wie von einer weiteren Disseminierung von Bedeutung ausgeht, wie sie im Folgenden für das Stück

Im Einklang mit den vorausgegangenen Überlegungen und im Unterschied zum gleichfalls vom *linguistic turn* beeinflussten *Travesties* soll *Seven Lears* im Folgenden als eine konsequente Umsetzung postmoderner Einsichten und dekonstruktivistischer Positionen gedeutet werden. Nicht zuletzt aus dieser Diagnose aber, die von einigen Untersuchungen (wenngleich nur bedingt gelungen) auf eine größere Anzahl der Dramen Barkers ausgedehnt wurde,<sup>17</sup> erwächst sicherlich deren experimentell anmutender Charakter, der sowohl Theaterpublikum als auch Literaturkritik (wie eingangs bemerkt) häufig genug große Probleme bereitet. Und diese Diagnose lässt *Seven Lears* auch auf Distanz gehen zum vorherrschenden Ansatz des *New English Drama* und dessen Konzeptualisierung von Identität, Autonomie und Selbstgestaltung und somit zu dessen zwischen individuellem Autonomieanspruch und diskursiver Normierung vermittelndem Handlungsmodell sowie zu dessen zwischen zentrierter Einheit und dezentrierter Auflösung stehendem Identitätsmodell. Dass das barkersche Stück dennoch Eingang in meine Arbeit gefunden hat, zu deren Thesen es verschiedentlich in Widerspruch tritt, begründet sich dabei aus dem Bestreben, keiner monoperspektivisch reduzierten Selektion das Wort zu reden, sondern vielmehr einer sich exemplarisch in *Seven Lears* niederschlagenden Randposition zur Darstellung zu verhelfen und somit nicht zuletzt mögliche neue und interessante Tendenzen innerhalb des britischen Nachkriegsdramas aufzuzeigen. Diese (postmoderne) Randposition wiederum manifestiert sich (so meine These) in Form einer das gesamte Werk prägenden Neigung zu Dezentrierung und Desintegration, die „das Konzept des autonomen Subjekts“, „die Annahme einer universalen Wahrheit“ oder auch „das Postulat von dem (einen) ‚Sinn‘ oder der Botschaft in der Vielfalt der Zeichen“ als überholte logozentrische Prämissen und Ausdrucksformen abendländischer Denktraditionen kompromisslos subvertiert, und das gleichsam als Exemplifizierung dekonstruktivistischer Positionen derridascher Provenienz: „Gegen die zentrierten Welt-, Menschen- und Denkmodelle setzt Derrida das Konzept einer unabschließbaren ständigen Se-

---

in seiner Gesamtheit detailliert darzustellen sein wird. Zur Unzuverlässigkeit des Chors in *Seven Lears*, vgl. Wilcher, „Honouring the Audience“, 188. Zu einer Deutung des Dramas Barkers in der Tradition der antiken Tragödie sowie zu deren dortiger Modifikation, vgl. Tomlin, „Tragedy and the Meta-Tragic“, 109-110, wo allerdings das chorische Element nur am Rande thematisiert und eher in seiner traditionellen Funktion wahrgenommen wird. Vgl. demgegenüber Rabey, „Introduction“, 18 und die dort zumindest angedeutete Differenz zwischen dem Chor im griechischen Drama und in den Stücken Barkers. Überlegungen zur Aneignung der antiken Tragödie im barkerschen Werk finden sich auch in Elizabeth Sakellariou, „I Have Called My Pain ‚Dog‘: Wounding Texts and Artistic Figuration“, in: Karoline Gritzner und David Ian Rabey (Hgg.), *Theatre of Catastrophe: New Essays on Howard Barker* (London, 2006), 167-183. Daneben wird zudem der (nicht zuletzt vor dem Hintergrund meiner Frage nach den Möglichkeiten und Grenzen menschlicher Selbstgestaltung in verschiedenen Ausprägungsformen des Dramas) durchaus interessante Versuch unternommen, Parallelen der Stücke Barkers zum Werk Christopher Marlowes aufzuzeigen (vgl. Richard Boon und Amanda Price, „Maps of the World: ‚Neo-Jacobeanism‘ and Contemporary British Theatre“, *Modern Drama*, XLI [1998], 635-654, v.a. 635-636 und 643-650), und dies im Sinne einer ähnlichen Reaktion („urge to radical self-fashioning“ [650]) auf soziokulturelle Krisensituationen („two periods of British history characterized by the collapse of cultural, social, and moral systems“ [636]).

<sup>17</sup> Vgl. hier insbesondere Lamb, *Theatre of Seduction* sowie Günther Klotz, „Howard Barker: Paradigm of Postmodernism“, *New Theatre Quarterly*, VII (1991), 20-26.

miose, *dissémination* und Pluralisierung von Sinn.“<sup>18</sup> Dass diese dekonstruktivistischen Positionen, sofern man sie wie in *Seven Lears* konsequent zu Ende zu denken sucht, durchaus nicht unproblematische Implikationen zeitigen, wird in meinen folgenden Überlegungen deutlich werden. Das ändert indes nichts an der befreienden Wirkung, die der dekonstruktivistischen Philosophie gegenüber dem (subjekt-)zentrierten und solchermaßen reduktiven Denken der aufklärerischen Tradition zukommt, ein Aspekt, auf den an dieser Stelle ebenfalls explizit verwiesen werden soll:

Der verlorenen oder unmöglichen Präsenz des abwesenden Ursprungs zugewandt, ist [...] [die] Thematik der zerbrochenen Unmittelbarkeit also die traurige, *negative*, nostalgische, schuldige und rousseauistische Kehrseite jenes Denkens des Spiels, dessen andere Seite Nietzsches *Bejahung* darstellt, die fröhliche Bejahung des Spiels der Welt und der Unschuld der Zukunft, die Bejahung einer Welt aus Zeichen ohne Fehl, ohne Wahrheit, ohne Ursprung, die einer tätigen Deutung offen ist.<sup>19</sup>

Die sich nun anschließende detaillierte Untersuchung von *Seven Lears* geht von der oben formulierten These der sich in *Seven Lears* manifestierenden postmodernen Dezentrierungs- und Desintegrationstendenzen aus, und sie orientiert sich in ihrer zugrunde liegenden Argumentationsstruktur an den drei folgenden, systematisch zu unterscheidenden und zugleich eng miteinander verwobenen Aspekten. So soll das Stück *erstens* im Ausgang vom durch die Dekonstruktion angeregten Analysekonzept der *dissémination* betrachtet werden, das aus den Begriffen der *différance* und der *itérabilité* abzuleiten ist und das wiederum im Phänomen der *Dezentrierung* und letztlich der *Desintegration* resultiert. *Zweitens* sind die dramatischen Grundelemente zu betrachten, auf welche die dergestalt formulierten dekonstruktivistischen Prämissen ihren prägenden Einfluss ausüben und anhand derer sich dieser Einfluss überhaupt erst manifestiert, und hier zuvörderst Sprache und Dialog, Sinn und Bedeutung, Motivation und Handlung, Handeln und Selbstgestaltung sowie nicht zuletzt persönliche Identität.<sup>20</sup> Dabei ist zusätzlich präzise zwischen den beiden möglichen Ebenen zu unterscheiden, auf denen die genannten Grundelemente prinzipiell disseminierend und desintegrierend affiziert werden können, nämlich zwischen der Ebene der Figuren einerseits und der Ebene des Verhältnisses von Text und Rezipient andererseits. *Drittens*

---

<sup>18</sup> Annegreth Horatschek, „Dezentrierung,“ in: Ansgar Nünning (Hg.), *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie: Ansätze, Personen, Grundbegriffe* (Stuttgart, Weimar, 2008), 125.

<sup>19</sup> Jacques Derrida, „Die Struktur, das Zeichen und das Spiel im Diskurs der Wissenschaften vom Menschen“ (1967), in: ders., *Die Schrift und die Differenz*, übers. von Rodolphe Gasché (Frankfurt/M., 1972), 422-442, 441.

<sup>20</sup> Meine Analyse orientiert sich demnach nicht an den von Paul Goetsch systematisch unterschiedenen sechs Bauformen des Dramas (vgl. Paul Goetsch, *Bauformen des modernen englischen und amerikanischen Dramas* [Darmstadt, 21992]), sondern sie entwirft eine eigene und in sich schlüssige Systematik der zu untersuchenden dramatischen Konstituenten, werden doch durch das Zusammenspiel der eigentümlichen Charakteristika von *Seven Lears* mit dem spezifischen Erkenntnisinteresse vorliegender Arbeit notwendigerweise nicht zuletzt die Fragen nach Sinnstiftung (durch Figuren wie Leser), menschlicher Selbstgestaltung und persönlicher Identität aufgeworfen, und das im Kontext postmodern-dekonstruktivistischer Schwerpunktsetzungen durch das Stück. Zur postmodern geprägten Auflösung traditioneller Dramenelemente in einigen Werken Barkers, vgl. auch Klotz, „Paradigm of Postmodernism“.

schließlich wird herauszuarbeiten sein, in welcher Dimension des dramatischen Werkes sich die beschriebenen Desintegrationstendenzen jeweils allererst auswirken, das heißt hier stellt sich die Frage nach Form und Inhalt. Sind die solchermaßen formulierten Grundlagen der nachfolgenden Untersuchung indes systematisch differenzierbar und notwendigerweise zu differenzieren, so lassen sie sich gleichwohl alle auf die *Seven Lears* durchziehende und eingangs meiner Ausführungen bereits thematisierte Problematik zurückführen: Das Problem der Sinnstiftung, das seinen Ausgang in der das Stück prägenden Dissemination von Bedeutung nimmt, das es in all seinen relevanten dramatischen Konstituenten erfasst, das es folgerichtig in seiner eigentümlichen Thematik und Struktur überhaupt erst konstituiert und das letztlich sowohl die Figuren als auch den Rezipienten konfrontiert.



Die über das Konzept der *dissémination* erfolgende argumentative Entwicklung der für meine Analyse von *Seven Lears* grundlegenden **Phänomene der Dezentrierung und der Desintegration** hat von den dekonstruktivistischen Auffassungen der Funktionsweise sprachlicher Zeichen auszugehen. Der derridaschen Theorie zufolge ist Sprache geprägt durch einen Prozess der *différance*, einen Prozess „endlose[r] Sinnverschiebung“<sup>21</sup> und somit unabschließbarer Bedeutungskonstituierung:

Das System der sprachlichen Differenzen ist bei Derrida nicht mehr stabil und an relativ fest zuschreibbare Signifikate gebunden, sondern als Prozess des ständigen Sich-Unterscheidens und Aufeinander-Verweisens von Signifikanten gefasst, als ein Spiel der Differenzen ohne Zentrum und festen Grund, das gleichwohl selbst die einzige Grundlage von Sprache und Bedeutung darstellt.<sup>22</sup>

Wird das abendländische Denken solchermaßen aber seines logozentrischen Fundaments „als metaphysische[r] Einheit von Wort und Sinn“<sup>23</sup> beraubt und demgemäß (zumindest voll-

---

<sup>21</sup> Peter V. Zima, *Theorie des Subjekts: Subjektivität und Identität zwischen Moderne und Postmoderne* (Tübingen, Basel, 2000), 207.

<sup>22</sup> Hubert Zapf, „*Différance* / *Différence*“, in: Ansgar Nünning (Hg.), *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie: Ansätze, Personen, Grundbegriffe* (Stuttgart, Weimar, 42008), 130-131, 130.

<sup>23</sup> Doris Feldmann und Hannah Jacobmeyer, „Logozentrismus“, in: Ansgar Nünning (Hg.), *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie: Ansätze, Personen, Grundbegriffe* (Stuttgart, Weimar, 42008), 445. Der mit der Dekonstruktion logozentrischen Denkens einhergehende Verlust des „Vertrauen[s] in menschliches Wissen und in die Kraft der Vernunft, die Welt sinnvoll zu gestalten und zu kontrollieren“ (Hubert Zapf, *Kurze Geschichte der anglo-amerikanischen Literaturtheorie* [München, 1996], 194), wird in *Seven Lears* auch auf den technologischen Bereich übertragen, indem Lears Streben nach technischem „progress“ (160) durch die Konstruktion eines „*airplane*“ (157) in der Szene *Fourth Lear* (vgl. 153-161) ein unerfüllter Traum bleibt und zum Tod einer Figur führt. Die Worte des Inventor wirken in diesem Kontext eher wie sinnlose Signifikanten ohne jegliche lebensweltliche Entsprechung auf der Ebene der Signifikate: „The king, though much reduced by fasting, also reduced his energy, thereby demolishing the ratio of power to wing area“ (159). Die dekonstruktivistische Vernunftskepsis wird im Übrigen in Barkers *Uncle Vanya* auf interessante

ständige) Sinnpräsenz als etwas nie Einzulösendes aufgezeigt, so ließe sich dem die Wiederholbarkeit linguistischer Zeichen in neuen Kontexten als eine Grundvoraussetzung der Funktionsweise von Sprache entgegenhalten,<sup>24</sup> welche indes (wie häufig argumentiert wird) eine Einheit von Signifikant und Signifikat zwingend voraussetze. Nun ist es sicherlich zutreffend, dass die derridasche Dekonstruktion einer „metaphysics of presence“<sup>25</sup>, konsequent zu Ende gedacht, in eine nicht unproblematische Extremposition mündet und insbesondere aus der Widerlegung *gleichbleibender* Zentriertheiten mitnichten auf die Unmöglichkeit zumindest *temporär* erfolgreicher und über die Zeit hinweg *ähnlicher* Sinnkonstituierung geschlossen werden kann, ist sie dafür doch nur eine notwendige, keinesfalls aber hinreichende Bedingung.<sup>26</sup> Zugleich kann das Prinzip

---

Weise zur Darstellung gebracht, indem die Struktur der Passage (Zirkularität) ihrem Inhalt (menschliche Vernunftbefähigung) selbstreflexiv widerspricht: „Man is endowed with reason and creative power so that he can enhance what he has been endowed with“ (Howard Barker, *Uncle Vanya* [1993], in: ders., *Collected Plays: Volume Two*, hgg. von Calder Publications und Riverrun Press [Montreuil et al., 1993], 291-341, 295).

<sup>24</sup> Vgl. Gordon C. F. Bearn, „Derrida Dry: Iterating Iterability Analytically“, in: Jonathan Culler (Hg.), *Deconstruction: Critical Concepts in Literary and Cultural Studies* (London, New York, 2003), 245-273, v.a. 245 und 251. Vgl. zu diesem Aspekt auch Zima, *Theorie des Subjekts*, 209-211.

<sup>25</sup> Jonathan Culler, „Deconstruction“, in: ders. (Hg.), *Deconstruction: Critical Concepts in Literary and Cultural Studies* (London, New York, 2003), 52-71, 59. Dieser informative Aufsatz widmet sich in seinen Überlegungen zunächst der Bedeutung der logozentrisch-phonozentrischen *metaphysics of presence* für die westliche Denktradition, um hierüber dann ausführlich das derridasche Konzept der *différance* herzuleiten. Zum Begriff des Phonozentrismus, vgl. u.a. *ibid.*, 57 sowie Feldmann und Jacobmeyer, „Logozenismus“, 445, dessen Funktion für diese Denktradition durch seine „Privilegierung des Sprechens gegenüber der Schrift“ dort wie folgt beschrieben wird: „Seit Platon gelte das gesprochene Wort als authentischer (Selbst-)Ausdruck und damit als Garant von Bedeutung, da es die Präsenz eines sprechenden Subjekts voraussetze, das den Ursprung des Textes konstituiere.“ Eben dieses „Ideal reiner Selbstpräsenz bzw. unmittelbarer Realisation von Bedeutung“ (*ibid.*) aber dekonstruiert die derridasche Argumentation, indem aufgezeigt wird „that [...] speech is already a form of writing“ (Culler, „Deconstruction“, 64): „Speech too works by the differential play of signifiers, though it is precisely this work of difference that the privileging of speech seeks to suppress“ (*ibid.*, 70).

<sup>26</sup> Und das, um nur einen Einwand zu nennen, der sich aus der obigen Logik derridascher Überlegungen ergibt, nicht zuletzt dadurch, dass in jedem Akt der Zeichenverwendung Mechanismen kontextueller Bedeutungsselektion und -konstruktion wirksam sind, die den potenziell endlosen Prozess der *différance* im (insbesondere syntagmatischen) Zusammenspiel der Signifikanten innerhalb einer zwangsläufig endlichen Kommunikationssituation sinnhaft eindämmen können (*temporäre Stabilität*) und die, wenn auch nicht Gleichheit, so doch Vergleichbarkeit zu unterschiedlichen Zeitpunkten durch das (insbesondere paradigmatische) Verhältnis differenter Zeichen zu erzeugen vermögen (*Ähnlichkeit*). Zu mit der Dekonstruktion verbundenen Problemen, vgl. u.a. Zapf, *Anglo-amerikanische Literaturtheorie*, 202-203; vgl. *ibid.*, 156 auch zu den paradigmatischen und syntagmatischen Aspekten von Sprache. Zu den Konzeptionen der *Gleichheit*, der *Ähnlichkeit* und der *Differenz*, vgl. Sarah Heinz, *Die Einheit in der Differenz: Metapher, Romance und Identität in A.S. Byatts Romanen* (Tübingen, 2007), u.a. 88 (dort unter Bezug auf den Identitätsbegriff). Anders als in meiner Argumentation unternimmt Bearn's Aufsatz „Iterating Iterability Analytically“ den Versuch, aus der Wiederholbarkeit linguistischer Zeichen innerhalb einer logisch stringenten Beweisführung auf die Unerreichbarkeit jemals erfolgreicher Sinnstiftung und Kommunikation zu schließen. Ist dieser Aufsatz auch äußerst informativ, und das nicht zuletzt in seiner Darstellung des Verhältnisses von *itérabilité*, *dissémination* und Kommunikation, so gelingt ihm der angestrebte Beweis gleichwohl nicht, da er die Möglichkeit einer kontextuell induzierten „regulated polysemia“ (257) verneint, indem er sie von „linguistic mastery“ (*ibid.*) abhängig macht. Es ist jedoch ein logischer Kurzschluss, die Negierung des der Sprache wie auch seiner selbst mächtigen Subjekts mit dessen Heteronomie gleichzusetzen; oder wie es Zimas *Theorie des Subjekts* unter etwas anderer Schwerpunktsetzung formuliert: „Bisweilen wird voreilig vom Zerfall oder Verschwinden des Subjekts gesprochen, nur weil man unerwartet Bewegung und Wandel wahrnimmt, wo man statische Identität vermutete, die von den Dekonstruktivisten zu Recht angezweifelt

der Wiederholbarkeit jedoch nicht als Grund und Begründung stabiler und unwandelbarer Bedeutung dienen, da in der Wiederholung (bei allen genannten Einschränkungen) letztlich nur ein neuerlicher Prozess der proliferierenden Semiose einsetzt, ein Phänomen, das in der Theorie Derridas als *itérabilité* bezeichnet wird, als „Wiederholung mit Sinnverschiebung“<sup>27</sup>, und das, folgerichtig dekonstruktivistisch argumentiert, bedeute, dass „every possible significance of a word [...] is put into play by every use of that word.“<sup>28</sup> Aus all dem folgt aber,

daß es einen stabilen, identifizierbaren Sinn aus zwei Gründen nicht geben kann: erstens, weil jedes sprachliche Zeichen in einem unabschließbaren, offenen Kontext von Differenzen bedeutet, der es uns nicht gestattet, dieses Zeichen auf einen eindeutigen Sinn festzulegen; zweitens, weil die Wiederholung eines solchen Zeichens im Kontext zu immer neuen Abweichungen und Sinnverschiebungen führt, die ebenfalls Eindeutigkeit (als endgültige Sinngegenwart oder Sinnpräsenz) vereiteln.<sup>29</sup>

Die beiden hier veranschaulichten Gründe der *différance* und der *itérabilité* bringen jedoch innerhalb des derridaschen Denkansatzes als Ergebnis schließlich die *dissémination* als eine „Streuung des Sinns“<sup>30</sup> hervor, welche vor dem Hintergrund des vielfachen und unkontrollierbaren Spiels der Zeichen „jede Art von begrifflicher Fixierung aus[schließt]“<sup>31</sup> und welche somit auch keine Aussicht auf eine jemals eindeutige Aussage oder auf einen jemals abgeschlossenen Zusammenhang eines Textes bietet.<sup>32</sup> Ineins damit ist indes der Vorgang der Dezentrierung logozentrischer Konzeptionen sprachlichen Geschehens beschrieben, auf den sich meine Analyse von *Seven Lears* stützen wird und der im Stück den Eindruck der Unbestimmtheit und Undefinierbarkeit hervorruft, gleichsam, als ob „erst die Zwischenräume zwischen den sprachlichen Elementen deren Bedeutung hervorbringen, womit sie diese zugleich immer wieder in irreduzible Polysemie ‚zerstreuen‘.“<sup>33</sup> Der Prozess der *dissémination* und der Dezentrierung zeitigt jedoch noch weitergehende Konsequenzen, indem er nicht nur das Zusammenwirken der Zeichen und, daraus resultierend, die Entstehung von Sinn und Bedeutung hochgradig volatil werden lässt, sondern in-

---

wird“ (42). Mag somit die Hinterfragung aller Absolutheiten (des Subjekts wie auch der Gültigkeit von Bedeutung) sicherlich wohlbegründet sein, so ist gleichwohl für *gelingende* Sinnstiftung (mit welchen Einschränkungen sie auch immer versehen werden mag) nicht die umfassende Kontrolle sprachlicher Eigen-dynamik entscheidend, sondern (wie oben ausgeführt) die in einem spezifischen Bedeutungszusammenhang aus dem Zusammenspiel der Signifikanten entstehende und solchermaßen *kontextuell eingebundene* Sinnstiftung.

<sup>27</sup> Zima, *Theorie des Subjekts*, 207.

<sup>28</sup> Bearn, „Iterating Iterability Analytically“, 253.

<sup>29</sup> Zima, *Theorie des Subjekts*, 207.

<sup>30</sup> Peter V. Zima, *Die Dekonstruktion: Einführung und Kritik* (Tübingen, Basel, 1994), 73. Zur *dissémination* sowie zu deren Rückführung auf *différance* und *itérabilité*, vgl. insgesamt auch *ibid.*, 66-82.

<sup>31</sup> *Ibid.*, 71.

<sup>32</sup> Vgl. Hubert Zapf, „*Dissémination*“, in: Ansgar Nünning (Hg.), *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie: Ansätze, Personen, Grundbegriffe* (Stuttgart, Weimar, 2008), 136.

<sup>33</sup> *Ibid.*



dem er darüber hinaus Auswirkungen auf die Vorstellung einer sich selbst gegenwärtigen (Problem der *différance*) und mit sich selbst identischen (Problem der *itérabilité*) Subjektivität hat:

Als illusorisch erscheint in diesem Kontext auch die Identität des individuellen Subjekts, das der *différance* und der *itérabilité* überantwortet wird und sich im Zusammenspiel der Signifikanten auflöst [...], weil sie nicht nur die Sinngegenwart, sondern auch die Selbstvergegenwärtigung (Identifizierung) des Subjekts in der Sprache vereiteln.<sup>34</sup>

Damit eng zusammen hängt die Dimension (selbst-)bewussten Handelns, das in *Seven Lears* suspendiert scheint und im Stück die Frage nach der Kohärenz der dramatischen Handlung auslöst, die wiederum aus der Ungewissheit figuraler Motivation und Zielsetzung erwächst, und das im Einklang mit der Dekonstruktion, die „den Gedanken an eine sich selbst gegenwärtige und im Sprechakt sich artikulierende Intention des Subjekts für illusorisch“<sup>35</sup> hält. Nun bedarf zwar (ähnlich wie oben für die Funktionsweise sprachlicher Zeichen festgehalten) sicherlich auch die Zersetzung dieses Subjekts in der Radikalität derridascher Konzipierung einer mäßigen Modifikation.<sup>36</sup> Zugleich sollen dekonstruktivistische Positionen jedoch den Kontext meiner Untersuchung des barkerschen Dramas bilden, das sich dem Rezipienten (wie eingangs bemerkt) als ein Versuch der kompromisslosen Implementierung der nunmehr dargestellten Prämissen präsentiert. Zu betonen ist an dieser Stelle allerdings, dass die Phänomene der *dissémination* und der Dezentrierung in der Logik des derridaschen Denkens notwendigerweise und prinzipiell in *allen* Texten auftreten, sind sie doch charakteristisch für die Funktionsweise von Sprache und Schrift im Allgemeinen; in meiner Arbeit sollen sie somit (wie bei Derrida) exemplarisch anhand eines besonders prägnanten Falles aufgezeigt werden, der sich darum bemüht, logozentrische Illusionen nachdrücklich zu subvertieren: „Die Dekonstruktion ist also, wie Derrida sagt, ‚immer schon am Werk im Werk‘, und Mallarmés Dichtung erscheint ihm als ein Modell dekonstruktiver Praxis.“<sup>37</sup> Dass dies, und das heißt insbesondere die *vollständige* Auflösung jeglicher Bedeutung, nicht zur Gänze gelingen kann, ergibt sich als Konsequenz aus den oben formulierten Einschränkungen und zeigt sich im Übrigen auch anhand der vorliegenden Interpretation, die *Seven*

---

<sup>34</sup> Zima, *Theorie des Subjekts*, 207-208. Vgl. weiter auch 211, wo unter Bezug auf Gilles Deleuze festgehalten wird: „Das Subjekt der ewigen Wiederkehr ist nicht das Selbe, sondern das Different, nicht das Ähnliche, sondern das Unähnliche, nicht das Eine, sondern das Viele.“ Vgl. auch 213: „Wie schon bei Derrida zersetzt [...] Wiederholung die Identität des Subjekts, d.h. sie läßt Subjektivität erst gar nicht aufkommen.“

<sup>35</sup> Ibid., 210.

<sup>36</sup> „Wird sie [die individuelle Subjektivität; M.R.] dynamisch als dialogisch-narrativer Prozeß aufgefaßt, dann ist nicht Sinnpräsenz im metaphysischen oder dekonstruktiven Sinne für sie relevant, sondern Sinnentfaltung als narrativer Ablauf“ (ibid., 216). Vgl. zu dieser kritischen Position insgesamt ibid., 214-216 sowie auch 88: „Das individuelle Subjekt ist weder etwas Souverän-Fundamentales noch Unterworfenes, sondern eine sich wandelnde, semantisch-narrative und dialogische Einheit“ (im Referenztext kursiv).

<sup>37</sup> Zima, *Die Dekonstruktion*, 70.

*Lears* als ein durchaus sinnhaft zu deutendes Stück beleuchtet,<sup>38</sup> womit aber erkennbar wird, dass sich das Werk im Bemühen um eine konsequente Illustration dekonstruktivistischer Haltungen in performative Selbstwidersprüche verstrickt. Das indes ändert nichts an der ästhetischen Qualität oder am hohen Reflexionsniveau des Dramas, sondern zeugt lediglich vom ausgeprägten Komplexitätsgrad der Problemlagen, denen es sich zugewandt hat.

Unabhängig von den genannten Einschränkungen ist nun jedoch entscheidend, dass *Seven Lears* mit den beschriebenen Dezentrierungstendenzen traditionellen Rezeptionsgewohnheiten und gängigen Erwartungshaltungen zuwiderläuft, wodurch das Stück allerdings den Eindruck der Desintegration des (vermeintlich) Gewohnten hervorruft, und das im Inhalt wie auch in der Form. So präsentiert es (wie ausgeführt) dem Zuschauer und Leser entgegen logozentrisch geprägter Vorstellungen der Integriertheit von textuellem Sinn, dramatischer Handlung, sich eindeutig artikulierender und zielgerichtet agierender Subjektivität oder auch von konstanter und kohärenter Persönlichkeit das Auseinanderfallen eben dieser Grundelemente des Dramas in weitgehend unzusammenhängend und unbestimmbar wirkende Teilaspekte.<sup>39</sup> Für die Figuren wiederum stellt sich das Phänomen der Desintegration als Wahrnehmung der Fragmentierung und Zersetzung ihrer Erfahrungswelt auf der Bühne dar, die ihnen kaum nachvollziehbar motivierte und einheitlich handelnde Interaktionspartner sowie insbesondere keine klar umrissenen Bedeutungsstrukturen offeriert und die ihnen folgerichtig unverständlich und inkohärent erscheinen muss. Die allumfassende Erfahrung der Desintegration ist dementsprechend aber Ergebnis wie Ausdruck der Auflösung aller Zentriertheiten und folglich der *dissémination* im Stück. Und indem sich *Seven Lears* solchermaßen disseminierend und desintegrierend konventionellen Konzeptionen der Integriertheit entgegenstellt, lässt es die eingangs thematisierte *pursuit nach signification* letztlich in den Vordergrund treten und ineins damit hochgradig problematisch wenn nicht gar (auf figuraler Ebene) gänzlich uneinlösbar erscheinen.

Bevor im Anschluss die Untersuchung des Stückes und dessen Auflösung dramatischer Grundelemente in Form und Inhalt mit Hilfe der Analysekonzepte der Dezentrierung und insbesondere der Desintegration erfolgen kann, sollen an dieser Stelle die dekonstruktivistischen Maximen der *différance*, der *itérabilité* sowie der *dissémination* anhand zweier Motive (*sanity*, *goodness*) im Werk exemplarisch belegt und illustriert werden. So verweist die erste hierfür relevante Pas-

---

<sup>38</sup> Vgl. hier auch Klotz, „Paradigm of Postmodernism,” wo unter Bezug auf postmoderne Ansätze kritisiert wird „that they carelessly generalize the assumption of a loss of meaning which in principle would deny postmodern works of art any critical function at all“ (21), wohingegen sich die Dramen Barkers durch „a new kind of signification“ (ibid.) auszeichnen, die sich (zumindest für *Seven Lears*) indes wohl kaum als „the present danger of blowing up the world“ (ibid.) beschreiben lässt.

<sup>39</sup> Vgl. in diesem Zusammenhang auch Gritzner, „Towards an Aesthetic of the Sublime,” wo unter Bezug auf die Dramen Barkers die Rede ist von einer „disintegration of subjectivity“ (90), von „fragments of the self“ (86) und von „linguistic fragmentation“ (85) und wo schließlich festgehalten wird: „Moments of indeterminacy occur on all levels of theatrical presentation, for example on the level of poetic speech, which in its fragmented, fractured form points simultaneously to the construction and deconstruction of consciousness“ (90).

sage aus *Seven Lears* auf das Konzept der *madness* in *King Lear*: „These thoughts absorbed whole days, and kept me sane, though they were insane thoughts“ (175). Nun disseminiert der Begriff der *madness* bereits im shakespeareschen Drama, indem er mit der Dimension des *seeing* verbunden und dieses wiederum der *blindness* gleichgesetzt wird, während umgekehrt erst *blindness* zu *insight* führe: „A man may see how this world goes with no eyes“ (IV.6.146-147).<sup>40</sup> Lässt sich das Konglomerat an Begrifflichkeiten und Vorstellungen indes in *King Lear* durchaus noch solchermaßen sinnhaft auflösen,<sup>41</sup> und das eingedenk meiner obigen Modifikationen dekonstruktivistischer Prämissen, so erscheint ein derartiges Unterfangen in der eben zitierten Passage aus *Seven Lears* zum Scheitern verurteilt, indem *sane* und *insane* unauflösbar und undefinierbar aufeinander verweisen und deren Bedeutung letztlich „unentscheidbar“<sup>42</sup> wirkt. Diese wiederum verschiebt sich im Stück weiter (*différance*), indem *thoughts* und *insane* das obige Zitat mit einer weiteren Passage verknüpfen, ohne dadurch aber schließlich greifbar zu werden: „At certain times only an idiot can find the words so“ (160). Könnte man zunächst auch noch argumentieren, dass es sich hier schlicht um eine Inversion gängiger Erwartungshaltungen handle, die *words* mit *sanity* und *idiot* mit *insanity* verbindet, so macht nicht nur der Rückverweis auf das erstgenannte Zitat eine derartige Deutung unplausibel, sondern zudem die an anderer Stelle wiederholte Verwendung von *insane* (*itérabilité*), welche dessen Bedeutung mangels nachvollziehbarer Aussagelogik weiter zerstreut: „I loved you insanely. But in loving you insanely, I only loved myself“ (167). All das aber führt im Stück schließlich konsequenterweise zu einem Befund, der jeglichen Versuch der sinnhaft-begrifflichen Verortung von (*in*-)*sanity* ergebnisoffen ins Leere zielen lässt:

LEAR: You have found the one place I can discover sanity ...

[...]

LEAR: You have trespassed in my garden ... (Pause)

CLARISSA: Garden ...? (181)

Ein ähnlich unscharfes Bild ergibt sich, wenn man das zweite hier heranzuziehende Motiv der *goodness* betrachtet,<sup>43</sup> welches ebenfalls entlang der Signifikantenkette streut und dergestalt unab-

<sup>40</sup> Vgl. demgegenüber IV.1.21: „I stumbled when I saw.“ Im Übrigen führt *King Lear* seinen Protagonisten im Einklang mit der Konzeption der *insight* beziehungsweise der „reason in madness“ (IV.6.171) anders als *Seven Lears* schließlich auch zu (wenngleich verspäteter) Selbsterkenntnis: „I am old and foolish“ (IV.7.84). Vgl. hierzu einschränkend allerdings Foakes, „Introduction“, 62.

<sup>41</sup> Vgl. hierzu auch Edward Bond, „Author’s Preface“, in: ders., *Lear* (London, 1972), v-xiv: „Blindness is a dramatic metaphor for insight“ (xiii). Vor einem derartigen Hintergrund aber, und insbesondere angesichts des Vergleichs mit *Seven Lears*, wirkt eine poststrukturalistisch-dekonstruktivistische Interpretation, die von Prozessen der Sinnentleerung von Sprache in *King Lear* ausgeht (vgl. Terry Eagleton, „Language and Value in *King Lear*“, in: Kiernan Ryan [Hg.], *William Shakespeare: King Lear* [Basingstoke, London, 1993], 84-91), nicht sonderlich überzeugend.

<sup>42</sup> Zima, *Die Dekonstruktion*, 74. Meine obigen Überlegungen sind im Übrigen angelehnt an die dortigen (kritischen) Erläuterungen der derridaschen Illustration des Konzepts der *dissémination* in Baudelaires Text *La Fausse monnaie* (vgl. 73-82).

<sup>43</sup> Ein weiteres Beispiel für den Prozess der endlosen *différance* und *dissémination* in *Seven Lears* bietet auf den ersten Blick folgende Passage: „This was the last place I expected to. But now I think, where is the last

lässig Differenzen zeitigt. So wird *goodness* zunächst im Einklang mit konventionellen Vorstellungen in Opposition zu *badness* und *immorality* definiert, allerdings nicht im Sinne eines konkreten und eindeutig beschreibbaren Signifikats, sondern lediglich *ex negativo*:

You would define goodness in such a way that ordinary people – who at the moment are so horribly attracted to bad things and immoral actions – would find it simple to appreciate and consequently act upon. (126)

Die solchermaßen entstandene Leerstelle verbleibt im Stück dann allerdings in ihrer Ambivalenz, indem bei jeder Wiederholung des Begriffs *goodness* in neuem Kontext (*itérabilité*) auf beliebige Signifikanten verwiesen wird, die sich letztlich durch ihre Unvereinbarkeit auszeichnen. So scheinen *good* und *goodness* ihre Entsprechung in „happy“ (144) und „peace“ (154) zu finden; zugleich erfolgt aber auch eine Bezugnahme auf „misanthropy“ (164) sowie auf den (vermeintlichen) Gegenbegriff *evil*, wodurch jedoch ein Prozess unabschließbarer *dissémination* einsetzt: „Oh, good! / She’s evil if the word has meaning / Oh, good!“ (171). *Evil* indes ruft im Text zugleich den Begriff der *sin* auf (*différance*), der allerdings durch seine Verbindung mit *excellence* und *grace* nur weitere Signifikanten einbezieht, ohne diesen Prozess dadurch eindämmen oder gar an sein vereinlegendes Ende bringen zu können:

PRUDENTIA: All you are is excellence.

LEAR: My sin, even?

PRUDENTIA: Even that is grace. (150)

Eine Auflösung der begrifflichen Ambivalenz durch den Versuch einer positiven Konnotierung von *sin* erscheint wiederum dadurch unmöglich, dass *sin* im Stück weiterverweist auf „burned“, „poisoned“ (ibid.) oder „to kill“ (140), Begriffe, die im Text phasenweise eine negative Bewertung erfahren: „Unnecessary deaths? And what is a necessary one?“ (155). Was bleibt, ist mithin eine postmoderne Uneindeutigkeit von *goodness*, dessen Bedeutung im endlosen Spiel der Zeichen disseminiert, ohne jemals einen festen Ruhepunkt zu erreichen. Und die daraus resultierende *pursuit of the good* des Untertitels lässt sich auch nicht abschließen durch die Rückführung von *goodness* auf das Individuum im Bemühen um eine auf diese Weise doch noch erfolgende Konkretisierung: „The nature of beauty, as of goodness, rests in its power to substantiate the self“ (152). Da *goodness* (wie gezeigt) im Stück unbestimmt bleibt, bleibt ihm die Möglichkeit *to*

---

place she might be, go there! And that is always where I find you!” (129). So verweist hier *last* bereits implizit auf *only*, und darüber hinaus scheint das Auffinden der gesuchten Figur (hier Prudentias durch Clarissa) abhängig von der Identität der Signifikanten *not expected* und *expected*, wodurch sich deren Bedeutung aber vermeintlich in unentscheidbare Ambivalenz auflöst. Zugleich handelt es sich in diesem Fall jedoch um einen performativen Selbstwiderspruch des Stücks, da der Prozess der Suche auf der Handlungsebene erfolgreich war und den Signifikanten somit schließlich ein bestimmbares Signifikat entspricht. Das wiederum ist darauf zurückzuführen, dass die Bedeutungen von *expected* und *not expected*, kontextuell bewirkt durch konkrete Figur und spezifischen Ort, in der Bedeutung *expected* zusammenfallen, und das nicht zuletzt innerhalb eines Reflexionsvorgangs im Subjekt, das *last* und *only* gleichsetzt, wodurch dessen Dekonstruktion allerdings notwendigerweise unvollständig bleiben muss.

*substantiate the self* verwehrt, und da es umgekehrt nicht zur Fundierung und Stabilisierung figuraler Identität führt, führt diese auch nicht zu seiner Präzisierung, indem hier endlich doch noch eine Entsprechung auf der Ebene der Signifikate gefunden wäre. *Goodness* zeichnet sich in *Seven Lears* also letztlich keinesfalls durch Sinnpräsenz, sondern durch Sinnabsenz aus, was jedoch (wie im Folgenden herauszuarbeiten ist) insbesondere für Lears Selbstverhältnis gravierende Konsequenzen hat.



Das Erste, was Leser und Publikum von *Seven Lears* von Beginn an auffallen dürfte, ist dessen eigentümliche Fragmentierung in Sprache und Dialog. Diese wirken seltsam zusammenhang- und konsequenzlos, wie die nachstehende und exemplarisch ausgewählte Passage deutlich macht, die hier repräsentativ für das inkohärente figurale Kommunikationsgebaren im gesamten Stück stehen kann:

PRUDENTIA: I wanted my daughter back. Oh, my little daughter. I wanted my daughter dead. Oh, my excellent daughter. I wanted none of them back. Oh, my perfect solitude. I don't know why I like the law so much, I think because it's bottomless, I think because it's interminable, and absolute in five hundred volumes There a pain can be asphyxiated. [...] A man can lose his hand for theft on Tuesday but not on Saturday. Don't think that's ridiculous. On Tuesday he has had time to weigh alternatives, but by Saturday his morality is tired. [...] I like libraries, they contain on average one truthful book, but finding it! That's the nightmare, and truth's a thing you can grow out of. (149-150)

Erkennbar wird zunächst die offenkundig fehlende innere Verknüpfung der einzelnen Aussagefragmente zu einer Abfolge nachvollziehbar aufeinander aufbauender Gedanken, was indes maßgeblich für den im Rezipienten hervorgerufenen Eindruck der Desintegration des dialogischen Geschehens wie auch des Dramas in seiner Gesamtheit verantwortlich zeichnet. Dieses sich in der (sprachlichen) Form niederschlagende Phänomen ist wiederum Darstellung und Entsprechung des inhaltlichen Defizits an sinnhaften Orientierungen auf figuraler Ebene. So beschreibt die zitierte Passage zwar durchaus Wertstrukturen, Vorstellungen oder auch Objekte von potenziell individueller Bedeutsamkeit (*daughter, law, morality, truth*); diese scheinen jedoch über keinerlei sinnstiftende oder handlungsanleitende Funktion zu verfügen, sondern werden statt dessen sogleich wieder dekonstruiert (*dead, bottomless, interminable, tired, nightmare*). Dementsprechend wirken die obigen Äußerungen für den Leser aber unzusammenhängend und widersprüchlich<sup>44</sup> und können letztlich einzig als Ausdruck innerer Problemlagen (*a pain can be asphyxi-*

---

<sup>44</sup> Und das im Gegensatz zum Prätext *King Lear*, wo sich Sprache bei aller Ambiguität letztlich nicht als versuchte Umsetzung einer dekonstruktivistisch zugespitzten Position präsentiert. Wie insbesondere

ated) und Bedürfnisse (*I wanted*) gedeutet werden, Problemlagen und Bedürfnisse, die sich jedoch anders als im Drama Pinters, wo die Figurenaussagen gleichfalls unstet und fragmentiert wirken, nicht mehr als beispielsweise ein Streben nach intersubjektiver Anerkennung oder auch nach emotionaler Wertschätzung (*I wanted my daughter*) verstehen lassen.<sup>45</sup> Im hier anklingenden Liebesmotiv deutet sich zwar eine mögliche bedeutungsstiftende Lebenshaltung für die Figuren des Stückes an:

GONERIL: But love will always find a way!

REGAN: Love does!

GONERIL: Love will! (166)

Zugleich verdichtet sich jedoch auch dieses Motiv zu keiner das Werk kohärent durchziehenden Sinnstruktur: „Every moment I yielded up to love ... is lost to my own struggle“ (ibid.).<sup>46</sup> Was demzufolge bleibt, und was sich in der eingangs zitierten Passage exemplarisch abzeichnet, ist

durch den Vergleich mit dem postmodern durchwirkten *Seven Lears* deutlich wird, bemüht sich das shakespearesche Stück sehr wohl darum, Kommunikation trotz der erkennbar proliferativen Wirkung sprachlicher Prozesse (vgl. hierzu wenig überzeugend beispielsweise den bereits erwähnten Aufsatz Eagleton, „Language and Value in *King Lear*“) und trotz der daraus resultierenden Vielzahl möglicher Deutungen dennoch sinnhaft und nachvollziehbar zu gestalten, und das sowohl auf figuraler Ebene als auch im Verhältnis von Text und Rezipient. Die Problematisierung von Bedeutung in verschiedenen Aussagen des Fool und insbesondere Poor Toms kann diesen Befund ebenso wenig widerlegen wie die phasenweise sprachliche Desorientierung Lears, handelt es sich in diesen Fällen doch um augenfällig markierte Passagen mehrdeutiger Kommentierung (vgl. u.a. I.4.96-107 sowie auch die Kommentare in der *Arden*-Ausgabe zu 100-102 und zu III.6.94-112), sinnfreier Komik (vgl. u.a. III.4.117-120 sowie den zugehörigen Kommentar) oder besitzergreifender *madness* (vgl. u.a. IV.6.86 sowie den entsprechenden Kommentar) innerhalb eines überwiegend sinnhaft gestalteten und rezipierbaren Dramentextes. Dass Bedeutung in *King Lear* nicht disseminierend aufgelöst wird, zeigt sich im Übrigen auch daran, dass das Ende des Stückes eine wie auch immer gedeutete soziopolitische Ordnung implementiert, was indes implizit zumindest verhandelbare wenn nicht gar verbindliche Ordnungs- und Wertstrukturen voraussetzt. Mag *King Lear* also durchaus von einem für die Postmoderne charakteristischen Bewusstsein der Komplexität sprachlicher Prozesse geprägt sein, so teilt das Stück gleichwohl nicht deren „Indifferenz als Austauschbarkeit der Werte“ (Peter V. Zima, *Moderne/Postmoderne: Gesellschaft, Philosophie, Literatur* [Tübingen, Basel, 2001], 42 [im Referenztext kursiv]), sondern es trägt, so ließe sich argumentieren, in dieser Hinsicht (und eingedenk seines Endes) eher Züge der Moderne, die in der eben zitierten Studie folgendermaßen beschrieben wird: „Für die Philosophie und die Literatur des 18. und des frühen 19. Jahrhunderts ist eine *Ambiguität* charakteristisch, die in der Erkenntnistheorie [...] und dem literarischen Erzählerkommentar *aufgelöst* werden kann, so daß der Gegensatz zwischen Sein und Schein, Wahr und Falsch, Gut und Böse usw. wiederhergestellt wird“ (41). Zu verschiedenen Auslegungen des Schlusses von *King Lear*, vgl. u.a. Leonard Tennenhouse, „The Theatre of Punishment“, in: Kiernan Ryan (Hg.), *William Shakespeare: King Lear* (Basingstoke, London, 1993), 60-72 (wo er als „the restoration of patriarchal authority“ [68] gedeutet wird) sowie (in demselben Sammelband) Coppélia Kahn, „The Absent Mother in *King Lear*“, 92-113 (wo demgegenüber die Rede ist von „Lear’s progress toward acceptance of the woman in himself“ [105]). Hierzu sowie zu unterschiedlichen Interpretationen der Ordnungsstrukturen im Stück, vgl. auch Foakes, „Introduction“, v.a. 59-85. Zur vielfältigen Deutungstradition des Stückes und zu verschiedenen Interpretationsansätzen, vgl. u.a. (im eben genannten Sammelband) Kiernan Ryan, „Introduction“, 1-16.

<sup>45</sup> Vgl. hierzu Kapitel 7 meiner Arbeit.

<sup>46</sup> Und darüber hinaus verdichtet es sich auch zu keiner „existential reality“ (David Lodge, *Small World: An Academic Romance* [London et al., 1985 (1984)], 249) im Sinne einer wie auch immer gearteten konkreten Lebensdimension, was für das Selbstverhältnis der *dramatis personae* gleichwohl von elementarer Bedeutung wäre: „Hold me...! I’m real...! I do exist, don’t I? Hold me...!“ (143). Zum Liebesmotiv im Werk Barkers insgesamt, vgl. auch Gallant, „Brechtian Sexual Politics“, v.a. 407-409.

ein weitgehend unspezifisches inneres Bedürfnis, das sich in der dramatischen Sprache inkohärent artikuliert, und dies vor dem Hintergrund weitgehend undefinierter und undefinierbarer Zielsetzungen sowie als Ausdruck einer so allumfassenden wie letztlich ergebnislosen Suche nach Orientierungen (*truth*).<sup>47</sup> Aber auch das Erreichen von *truth* erwies sich für die Figuren schließlich (ganz im Einklang mit postmodernen Dekonstruktionen endgültiger Wahrheitsansprüche) als bedeutungslos, indem der Signifikant seines Signifikats beraubt wird (*what's truth*) und ineins damit seiner die Welt vermeintlich sinnhaft deutenden Funktion (*where does that get us*) und indem zudem Erreichbarkeit und Unerreichbarkeit von *truth* unentscheidbar werden: „So I will say – as best I can – only the truth. You will say, of course, what's truth, you do that all the time, but where does that get us? Not very far, I think“ (137).

Vor einem solchermaßen beschriebenen Hintergrund nimmt es nun jedoch nicht weiter wunder, dass Sinn und Bedeutung des Damentextes vor den Augen des Rezipienten zu verschwimmen drohen und sich für ihn (konsequent dekonstruktivistisch) zumindest auf den ersten Blick weder in Form noch in Inhalt ein fester Aussagegehalt oder Textzusammenhang einstellt; oder wie es das Stück in einer Art Selbstreferenz prägnant formuliert: „It makes no sense“ (153).<sup>48</sup> Das hierfür ausschlaggebende Problem, das soeben exemplarisch anhand der Vorstellungen von *love* und *truth* untersucht wurde und das sich derart desintegrierend und disseminierend auf die sprachliche Struktur des Werkes niederschlägt, lässt sich abstrahierend als ein thematisches Zusammenspiel von figuraler Orientierungslosigkeit einerseits und anthropologischem Grundbedürfnis nach sinnhafter Wahrnehmung von Ich und Welt andererseits formulieren. Daraus resultiert jedoch zwangsläufig die so erfolglose (Orientierungslosigkeit) wie unaufgebbare (anthropologisches Bedürfnis) und mithin unabschließbare Suche insbesondere Lears nach verbindlichen und seinem Leben und Handeln Sinn unterlegenden Wertstrukturen,<sup>49</sup> eine Suche, die sich in *Seven Lears* innerhalb des präformierenden Musters *King Lear* vollzieht, das die für das barkersche Drama dominierende literarische Skriptstruktur repräsentiert. Und in diesem Kontext gewinnt das bereits thematisierte Motiv der *goodness* seine für das Stück im Vergleich zu *love* oder *truth* ungleich größere Bedeutung. So richtet sich das Streben des Protagonisten in *Seven Lears* zuvörderst daran, das in *King Lear* vor allem durch Cordelia sinnbildlich repräsentierte

---

<sup>47</sup> Vgl. hierzu auch Gritzner, „Towards an Aesthetic of the Sublime“, wo unter Bezug auf die Protagonisten der barkerschen Werke (freilich in der für die literaturkritische Auseinandersetzung mit diesen Stücken typisch unspezifischen Weise) festgehalten wird: „They are without hope yet they are driven by a kind of instinct, a ‚need‘ which escapes rationalisation“ (87).

<sup>48</sup> Zum tendenziell unabschließbaren Prozess der Bedeutungsgenerierung im Drama Barkers, vgl. auch Lamb, *Theatre of Seduction*, v.a. 26-28.

<sup>49</sup> Zu diesen Überlegungen, vgl. ähnlich auch Franz-Peter Burkhard, „Sinn,“ in: Peter Precht und ders. (Hgg.), *Metzler Philosophie Lexikon: Begriffe und Definitionen* (Stuttgart, Weimar, 1996), 476-477, wo unter Bezug auf die Existenzphilosophie festgehalten wird, was sich auch auf *Seven Lears* übertragen lässt: „Um seiner eigenen Identität willen, muß der Mensch [...] an seinem Sinnstreben festhalten,“ und dies trotz und angesichts der „Verneinung eines transzendenten S[inns]“ (476).

Ideal der *goodness*<sup>50</sup> zur Grundlage seines Lebens und Tuns werden zu lassen und dergestalt das Gewaltskript des Prätextes zu durchbrechen: „I want to be good! [...] I want to be good!“ (148). Nun muss dieses Streben in der Logik dekonstruktivistischen Denkens allerdings zwangsläufig erfolglos bleiben, und das aufgrund der herausgearbeiteten unkontrollierbaren *dissémination* von Bedeutung auf der Signifikantenebene,<sup>51</sup> wodurch allerdings auch der von Clarissa formulierte Gestaltungsanspruch im Einklang mit der postmodernen Dekonstruktion des Subjekts uneinlösbar wird: „I think if this is to be a happy kingdom you must study good, which is not difficult, and do it“ (144).<sup>52</sup> Das Ideal der *goodness* behält in *Seven Lears* zwar bis zum Ende seine vermeintlich alternativ handlungsprägende Funktion für die Figuren: „Someone must do good“ (181). Da es nun aber einerseits als Grund eines bedeutungsvollen Handelns wie auch als Begründung eines sinnhaften Selbstbezuges dienen soll, sich einer derartigen Anverwandlung andererseits jedoch unablässig entzieht, lässt es vor allem Lear schließlich unerfüllt zurück: „I am so empty and shallow as a tin bowl“ (128). Betrachtet man die sinnvolle Wahrnehmung von Selbst und Umwelt nun allerdings (wie eben festgestellt) als ein menschliches Grundbedürfnis, so bedarf es an dieser Stelle eines Ersatzmusters, und hier wirkt der barkersche Lear wie eine postmoderne „Echokammer“<sup>53</sup>, indem er in das Skript der *violence* des shakespeareschen Stückes zurückfällt; oder, wie er es in Fortführung obiger Metapher und in erstaunlicher (wenngleich höchstens begrenzt bewusster) Selbsterkenntnis formuliert: „I, being a tin bowl, shallowly vibrated at his profound bass notes“ (129). Bedeutsam ist indes, dass das Echo der Gewalt aus *King Lear* in ihm gehaltlos widerhallt, dass also auch diese das eigene Tun potenziell anleitende Struktur keine sinnhaft prägende und legitimierende Kraft zu entwickeln vermag. Oder um es anders zu formu-

<sup>50</sup> Vgl. explizit beispielsweise IV.3.16-17: „Patience and sorrow strove / Who should express her goodliest.“

<sup>51</sup> Anzumerken ist an dieser Stelle, dass das Konzept der „goodness“ (126) in Verbindung mit dem Begriff „punishment“ (ibid.) auf den ersten Blick eine Untersuchung des Stückes mit Hilfe der foucaultschen Diskursanalyse nahezulegen scheint. Diese erwies sich letztlich aber wohl als weniger ergiebig als der hier gewählte derridasche Ansatz in seiner Fokussierung auf die proliferierende und disseminierende Wirkungsweise von Sprache.

<sup>52</sup> Demgemäß übernimmt Clarissa in *Seven Lears* die Funktion Cordelias, ohne dass ihr indes eine bedeutungsvolle Konkretisierung des Signifikanten *goodness* gelingen wollte, wie Lears Reaktion deutlich macht: „What is this good?“ (145). Vielmehr trägt sie letztlich ebenso zur *dissémination* der Bedeutung von *goodness* im Stück bei, indem sie mit „kindness“ (174) einen weiteren Signifikanten einführt, der jedoch gleichfalls ohne Entsprechung auf der Ebene der Signifikate bleibt und demgemäß einzig zur weiteren Streuung des Sinns führt. Ebenso wenig kann *the gaol* die Idee der *goodness* präzisieren, mag er sich auch (im Sinne eines kommentierenden Äquivalents zum Fool oder zu Poor Tom in *King Lear*) als externalisiertes Gewissen Lears oder als außenstehende Instanz der Sinnstiftung verstehen: „Injustice yes / That is the word for it / Remember the word when you go back into the light / Inscribe it on your life“ (132). In dieser Aussage verbindet sich beispielsweise die Mahnung vor mit einer Aufforderung zur *injustice*, wodurch Bedeutung jedoch erneut unentscheidbar wird. Im Einklang damit bleiben die Kommentierungen des *gaol* aber auch ohne jede Konsequenz für das Handeln der Figuren, wodurch sie sich letztlich insgesamt als unablässig aufeinander verweisende Folge von Signifikanten darstellen (*différance*), denen keinerlei sinnstiftende oder handlungsanleitende Aufgabe zukommt.

<sup>53</sup> Laurenz Volkmann, „Originalität,“ in: Ansgar Nünning (Hg.), *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie: Ansätze, Personen, Grundbegriffe* (Stuttgart, Weimar, 2008), 552. Ähnliches formuliert *Seven Lears* auch unter Bezug auf Kent: „Yes, and what are you, the vessel of opinion or do you have a –“ (162).



lieren: Dem shakespeareschen Muster der *violence*, aus dem sich die Figuren zunächst zu lösen bestrebt sind, kommt in *Seven Lears* die Aufgabe zu, das aus der Sinnentleerung des Signifikanten *goodness* resultierende Vakuum auszufüllen, welcher als alternative Lebensorientierung zum Gewaltskript aufgrund seiner Undefinierbarkeit und Unerreichbarkeit ausfällt. Wie der Vergleich mit *King Lear* allerdings offenbart, wo die Gewalt im Stück (unabhängig von ihrer Legitimation) aus den Zielsetzungen der verschiedenen Antagonisten erwächst und sinnhaft in das dramatische Geschehen integriert ist, kann auch dieses diskursive Muster die ihm von den *dramatis personae* unbewusst zugeschriebene Funktion als Sinnersatz nicht übernehmen, erscheinen sie doch seltsam unbeteiligt und wirkt *violence* im barkerschen Werk (zumindest auf der Handlungsebene) gänzlich unmotiviert, willkürlich und in keiner Weise mit einem wie auch immer gear teten zielgerichteten oder sinnvollen figuralen Handeln integriert oder integrierbar.<sup>54</sup> Aus all dem folgt aber schließlich, dass, wohin sich insbesondere der Protagonist von *Seven Lears* auch wenden mag, er sich mit diskursiven Strukturen konfrontiert sieht, die sein Leben und Tun gleichsam determinierend überlagern, die aber ihres Gehalts in Form eines konkret erfassbaren Signifikats beraubt sind und die demgemäß auch keinerlei sinnstiftende oder *sinnhaft* handlungsanleitende Funktion übernehmen können. Und aus den obigen Überlegungen folgt zudem, dass (erneut in Übereinstimmung mit dem Zerfall des Subjekts in der Postmoderne) alle Versuche der Befreiung aus dem Skript *King Lear* letztlich scheitern, das indes seinerseits jegliches Potenzial individueller Sinnkonstituierung eingebüßt hat.

Sind in *Seven Lears* nun allerdings keinerlei individuell als bedeutsam wahrgenommenen Wertvorstellungen vorhanden, so muss zwangsläufig auch figurale Motivation hochgradig diffus bleiben. An die Stelle klar umrissener Zielausrichtungen (vermeintlich) selbst- und handlungsmächtiger Subjekte im neuzeitlichen Drama tritt im barkerschen Stück eine Grundlosigkeit diskontinuierlich umherirrender Figuren: „Burn the villages! [...] And all the infants, massacre! [...] Hang all the citizens! [...] I love to kill! [...] Pity the dead, though ... pity the common and the uncommon also...“ (140). Wie anhand der Fragmentierung und Widersprüchlichkeit dieser Dialogpassagen beispielhaft deutlich wird, mangelt es Lear an sinnhaften Zwecksetzungen, die ihm als Ausgangspunkt und Begründung eines in sich schlüssigen und homogenen Tuns zu dienen vermöchten. Kommen jedoch im dramatischen Inhalt derartige Problemlagen der Figuren zum Ausdruck, dann kann das in einem Werk, das sich wie *Seven Lears* der (weitgehenden) Einheit

---

<sup>54</sup> Die Sinn- und Ziellosigkeit der Gewalt in *Seven Lears* offenbart sich exemplarisch auch anhand der folgenden Aussage Clarissas: „All kings are murderers, but I think I am living with a torturer“ (152). Anders als in Edward Bonds *Lear* erfolgt in *Seven Lears* allerdings keine Übersteigerung des Gewaltmotivs aus *King Lear*; zugleich lassen beide Dramen aber Gemeinsamkeiten in ihrer präsentierten Alternativlosigkeit von *violence* erkennen, sofern man *pity* in der nachstehenden Charakterisierung des bondschen Stückes mit *goodness* im barkerschen Werk gleichsetzt: „The play [...] challenges *King Lear* by escalating violence and repression while offering as a positive alternative only an unfocused notion of pity. [...] Pity in the end, however, does little to modify the play's presentation of a country brutalized by a never-ending cycle of civil war“ (Foakes, „Introduction,“ 88). Bezug nimmt meine Arbeit auf folgende Ausgabe: Edward Bond, *Lear* (London, 1972).

von Struktur und Thematik verschrieben hat,<sup>55</sup> für die Form nicht folgenlos bleiben, bewirken diese Problemlagen doch letztlich eine Inkohärenz und Desintegration des Handlungsge-  
schehens. So wandelt Lear im eben zitierten Auszug der dritten Szene (139-153) nicht nur unver-  
mittelt zwischen den Extrempolen der *violence* und der *pity*; ungeklärt bleiben vielmehr auch die  
Motive für seinen dortigen kriegerischen Akt („someone would have done so“ [ibid.]), der (an-  
ders als in *King Lear*) in keiner Weise in einen sinnvollen Kontext zu Lear und dessen Interessen-  
lagen gerückt wird,<sup>56</sup> über die im Übrigen nicht zuletzt er selbst keinerlei Auskunft zu geben  
weiß. Und auch mit weiteren Ereignissen des Stückes wirkt diese Szene weitgehend unver-  
bunden, und das im Unterschied zum traditionellen neuzeitlichen Drama, wo unterschiedliche  
Handlungsabschnitte Ausdruck von fortschreitendem figuralem Handeln vor dem Hintergrund  
ganz spezifischer Zielsetzungen von beträchtlicher Konstanz sind. Nicht so in *Seven Lears*: Des-  
sen sich anschließende vierte Szene (153-161) steht in ihrer mehrfach unterbrochenen, mään-  
dernden und inhomogenen Auseinandersetzung mit den Möglichkeiten und Grenzen wissen-  
schaftlicher Vernunft unvermittelt und (vermeintlich) unvereinbar neben den vorausgegangenen  
(wie auch nachfolgenden) Ereignissen, die in ihrer Gesamtheit kaum auf eine einheitliche und  
Lear an- und vorwärtstreibende Motivationskonstellation rückführbar scheinen. All das aber  
muss im Rezipienten schließlich den Eindruck einer losen Reihung weitgehend unzusammen-  
hängender Szenen und Ereignisse hervorrufen, die sich in *Seven Lears* (zumindest auf der Ebene  
des *plots*) zu keiner auf nachvollziehbarer und weitgehend homogener Figurenmotivation basie-  
renden und solchermaßen kausal verknüpften Handlungsfolge zusammenfügen lassen. Das wie-  
derum lässt sich sicherlich im Sinne der eingangs angesprochenen konsequenten Umsetzung de-  
konstruktivistischer Positionen deuten, indem jegliche Illusion einer zentrierten Handlungsstruk-  
tur, die im neuzeitlichen Dramenmodell auf das handlungsmächtige und seiner inneren Beweg-  
gründe bewusste Subjekt rückführbar scheint, von vornherein aufzulösen ist:

As Barker, in line with postmodern philosophy, no longer believes in human essence,  
his characters lack a stable identity. Since they follow only their instincts and desires,  
their behaviour becomes unpredictable. Their actions consequently never build up a  
causally connected chain of events, but remain incoherent. Barker's plays corre-

---

<sup>55</sup> Zu einer gewissen Spannung zwischen Inhalt und äußerer Form des Stückes, vgl. die weiteren Ausführungen dieses Kapitels.

<sup>56</sup> Zwar lässt sich auch *King Lear* als ein „drama of disintegration“ (Tennenhouse, „The Theatre of Punishment,“ 65) beschreiben. Im Unterschied zu *Seven Lears* handelt es sich dabei jedoch um eine Desintegration der soziopolitischen Ordnung (im eben zitierten Text verstanden als „the inversion of patriarchal order“ [64]) und nicht um eine Desintegration dramatischer Elemente wie im vorliegenden Falle Motivation und Handlungsge-  
schehen. Zur Auseinandersetzung mit patriarchalen Strukturen in *King Lear*, vgl. auch u.a. Kathleen McLuskie, „The Patriarchal Bard: Feminist Criticism and *King Lear*,“ in: Kiernan Ryan (Hg.), *William Shakespeare: King Lear* (Basingstoke, London, 1993), 48-59.

spondingly lack the linear narrative of a story. Disruptions fragment their sequence of episodes.<sup>57</sup>

Zugleich wird allerdings ein gewisser Zusammenhalt der Handlung in *Seven Lears* gewährleistet durch die sich dem abstrahierenden Blick eröffnenden inneren Notlagen der Figuren aufgrund des unerfüllten menschlichen Bedürfnisses nach sinnhafter Wahrnehmung von Ich und Welt: „It can't be meaningless“ (142). Da die daraus resultierende und alles durchdringende Suche nach bedeutsamen und ihr Tun anleitenden Orientierungen (im Falle der eingangs herangezogenen Passage *violence* und *pity*) jedoch (wie herausgearbeitet) erfolglos bleibt, kann es notwendigerweise auch zu keinen klaren Zielsetzungen der *dramatis personae* kommen, auf denen sich wiederum eine wohlstrukturierte Handlungsführung aufbauen ließe. Die Desintegration der Handlung auf der Textebene stellt sich in *Seven Lears* mithin als motivationales Problem auf der Figurenebene dar.

Und dieses Problem führt auch zur Desintegration eines weiteren Grundelements des Dramas, indem es, wie in den vorausgegangenen Überlegungen bereits impliziert, die Konzeption eines zielgerichteten figuralen Handelns auflöst, was besonders anhand einer für das eigene Leben elementaren Frage augenscheinlich wird:

LEAR: [...] Now murder me.

HERDSMAN: I would, except it's treason. [...] I'd rather not. [...] Changed my mind. I thought, I'll do this. [...]

LEAR: Too late.

HERDSMAN: No, surely? (LEAR *goes to him and swiftly kills him.*) (172-173)

Entgegen konventionellen Erwartungshaltungen und geradezu kontraintuitiv oszilliert Lear hier in einer für ihn ungemein wichtigen Entscheidung zwischen zwei Extrempolen des Handelns, und am Ende steht einmal mehr unvermittelt ein Gewaltakt, ohne dass sich dem Rezipienten die Gründe für den Sinneswandel Lears oder auch des Herdsman aus dem Stück heraus erschliessen, das innerhalb der auszugsweise zitierten Passage nurmehr unzureichende Motivationsfragmente liefert. Was indes an dieser Stelle wie im Stück in seiner Gesamtheit unmissverständlich deutlich wird, sind Abgründe in der Selbstwahrnehmung Lears angesichts der beschriebenen Sinnfrage und Orientierungslosigkeit, womit jedoch jedwede Gestaltung eines sinnhaft wahrgenommenen und somit bejahenswerten Lebens unmöglich zu werden scheint:

LEAR: What faith?

E OF EET: There is only one faith. [...] Are you not tired from walking in the dark? [...]

Are you not weary knowing all you know is false?

---

<sup>57</sup> Zimmermann, „Howard Barker in the Nineties,“ 185-186. Vgl. ähnlich auch Klotz, „Paradigm of Post-modernism“: „Whatever happens is contingent: it cannot attain consistency because it is not presented from the perspective of any of the invested fundamentals of drama“ wie unter anderem „the naturalistic and psychological concept of the individual“ (23). Letztlich werde alles überwunden „that has given consistency and meaning to the drama throughout the centuries of modernity“ (ibid.).

LEAR: Weary beyond imagination, yes.

E OF EET: And do you not ache for the solution?

LEAR: The solution's death. (178)

Diesen düsteren Blick auf unser Dasein erfährt der Rezipient von *Seven Lears* jedoch nicht als selbstverschuldete Unmündigkeit eines isolierten Protagonisten vor dem Hintergrund eines grundsätzlichen, kantisch-aufklärerischen Vertrauens in den menschlichen Verstand, indem (Caryl Churchills *A Number* vergleichbar<sup>58</sup>) anhand anderer Charaktere Möglichkeiten und Wege einer vom zumindest begrenzt handlungsmächtigen Subjekt unternommenen gelingenden Selbstgestaltung aufgezeigt würden; vielmehr verallgemeinert das Drama diesen Blick auf sein gesamtes Personal:

CLARISSA [...]: You see how terrible we find life? How it maddens us? Don't offer us another ... (Pause. The EMEROR places a hand on her, in a gesture of profound pity.

HORBLING tears up his five-year plan [...]) (180)

Die einzig plausible Antwort (*solution*) auf ihre existenziellen Notlagen (*how it maddens us*) scheint den Figuren hier nicht das Bemühen um eine bewusste Formgebung des eigenen Lebens (*don't offer us another*), sondern allein die völlige Preisgabe jeglicher auf die Zukunft hin ausgerichteter Gestaltungsansprüche (*tears up his five-year plan*). Damit aber wird die Unmöglichkeit gestalterischen Tuns ungeachtet der durch sie formulierten Ansprüche<sup>59</sup> zu einem prinzipiellen Phänomen im Stück, wodurch sich dieses jedoch auch hier in den Dienst der postmodernen Dekonstruktion des handelnden und seiner selbst mächtigen Subjekts der Aufklärung stellt, welches nicht nur der sprachlich bewirkten Bedeutungsdisseminierung übergeben wird, sondern vor dem Hintergrund fehlender handlungsanleitender Alternativen auch dem Gewaltskript des Prätexts *King Lear* (*swiftly kills him, the solution's death*), durch welches die *dramatis personae* unausweichlich determiniert scheinen: „All my life I have been dominated. Words. Axes“ (170).<sup>60</sup> Die inhaltliche Abwesenheit sinnhafter Wertstrukturen führt in *Seven Lears* daher auf der Figurenebene zur Demontage der dem neuzeitlichen Dramenmodell in seiner Form eingeschriebenen Kategorien individuellen Handelns und autonomer Selbstgestaltung.<sup>61</sup> Als formale Konsequenz ergibt sich auf

---

<sup>58</sup> Zu Caryl Churchills *A Number*, vgl. Kapitel 9.2 meiner Arbeit.

<sup>59</sup> „I wish to be a saint, and all your charm, and love, and small, round voices, washed like a babbling stream the mortar from the joints of my great arch, I want to be a saint and more so than a father“ (166-167). Dies formuliert Lear auch verallgemeinernd als umfassendes Handlungsansinnen: „I'll act! I'll act, I promise!“ (133). Vgl. hier auch die folgende Aussage Prudentias, in welcher sie implizit einen Autonomieanspruch gegenüber der eigenen Gefühlsstruktur wie auch gegenüber internalisierten Wertstrukturen zum Ausdruck bringt: „Put it [conscience; M.R.] to sleep, then. Strike it with a shovel. Like a senile dog, one swift and clean blow kills it“ (170).

<sup>60</sup> Vgl. hier (unter übergreifendem Bezug auf einige Werke Barkers) auch Klotz, „Paradigm of Postmodernism“: „The characters appear to be speakers of texts rather than [...] agents of their own fate“ (24).

<sup>61</sup> Angesichts dessen erscheint es jedoch unverständlich, in figuraler Selbstdefinition gar „a principle of the Barker aesthetic“ zu sehen (Rabey, „Introduction“, 26). Vgl. ähnlich unplausibel auch Zimmermann, „Howard Barker in the Nineties“, wo die Rede ist von „Barker's dreams of absolute freedom and reckless

der Textebene daraus aber eben jenes bereits beschriebene Phänomen, demzufolge auch eine durch Kohärenz und Kontinuität gekennzeichnete Bühnenhandlung nicht aus dem Figurenhandeln erwachsen oder durch die Interaktion handlungsmächtiger Individuen vorangetrieben werden kann, wie dies in genanntem Modell vorgesehen und wie es von Peter Szondi's *Theorie des modernen Dramas* für das Drama seit der Renaissance (und demgemäß implizit auch für die shakespeare'sche Tragödie) diagnostiziert wird.<sup>62</sup> Die grundlegenden Veränderungen, die dem Drama auf dem Weg von seiner neuzeitlichen Erstehung hin zum postmodern geprägten *Seven Lears* ausgangs des 20. Jahrhunderts widerfuhr, macht nicht zuletzt der Vergleich mit dem Referenztext *King Lear* deutlich, der sich trotz der die Figuren konfrontierenden Herausforderungen und Begrenzungen im Handlungsverlauf gleichwohl um eine Suggestion individueller Autonomie bemüht, indem er das Bühnengeschehen aus dem Handeln der Figuren entstehen lässt und Verantwortlichkeit für Gelingen wie Scheitern figuraler Zielsetzungen im Einzelnen verortet,<sup>63</sup> womit jedoch Edmunds Vorhaltung für die Gesamtperspektive der Tragödie verallgemeinerbar ist:

---

individualism“ (192), sowie Gritzner, „Towards an Aesthetic of the Sublime,“ wo auf eine vermeintliche „recognition of one's autonomy“ (90) beziehungsweise auf eine scheinbare „affirmation of autonomous subjectivity“ (92) verwiesen wird, und das trotz gleichzeitiger Einsicht in die „disintegration of subjectivity“ (90). Zur Bedeutung der Selbstgestaltungsproblematik im Drama Barkers, vgl. auch Tomlin, „Tragedy and the Meta-Tragic“ und das dort diagnostizierte (vermeintliche) Übergewicht der barkerschen Protagonisten als „creator and manipulator of their own self-determined narrative“ (114) über existenzielle und lebensweltliche Bedingtheiten; Megson, „Howard Barker and the Theatre of Catastrophe,“ wo die „insistent reach for self-definition“ (488) der Figuren betont wird sowie deren unablässiges Streben nach „self-reconstruction“ (494) angesichts eines „existential despair“ (492) und angesichts soziomoralischer und ideologischer Normierungen (vgl. 489 und 494); und schließlich Wilcher, „Honouring the Audience“ und den dortigen Verweis auf „the conflict between individual impulse and society's internal and external mechanisms of control“ (177), wenngleich auch hier erneut nicht die umfassende Dekonstruktion des Subjekts den argumentativen Fluchtpunkt bildet, sondern vielmehr der barkersche Protagonist „who asserts his identity in action and chooses what he will be“ (178), wodurch die Instabilität und Diskontinuität figuraler Identität (vgl. 186) jedoch wenig überzeugend als eher bewusster und willentlicher Prozess erscheint.

<sup>62</sup> Vgl. hierzu Szondi, *Theorie des modernen Dramas*, insbesondere 12-15 und 74 sowie Kapitel 1 meiner Arbeit. Die Studie Szondi's grenzt das neuzeitliche Drama und dessen alleinige Konzentration auf die „Wiedergabe des zwischenmenschlichen Bezuges“ (14) zwar explizit von Shakespeares *Historien* ab (vgl. 15 und 18). Das lässt sich indes nicht für alle shakespeare'schen Werke verallgemeinern, sondern ist vielmehr darauf zurückzuführen, dass die *Historien* der szondischen Absolutheit widersprechen, indem sie in Form der Geschichte einen ihnen eigenen Außenbezug repräsentieren und demgemäß (so Szondi) nicht einzig im zwischenmenschlichen Ereignis angelegt seien (vgl. 15-18). Unabhängig davon ist für meine Argumentation indes die Frage nach dem zugrunde gelegten Handlungsmodell entscheidend, das im neuzeitlichen Drama im autonomen Subjekt gründet, welches sich (vermeintlich) handlungs- und selbstmächtig seiner Umwelt zuwendet.

<sup>63</sup> Das bedeutet, dass die Einsichten der Postmoderne in die Begrenzungen menschlicher Autonomie, sieht man von deren radikaler Zuspitzung ab, zwar offensichtlich überzeitliche Gültigkeit beanspruchen können, dass aber *King Lear*, hierin ganz ein Kind seiner Zeit, nicht von der Konzeption des handlungsmächtigen Individuums lassen kann. Dies wiederum heißt nicht, Begrenzungen leugnen zu wollen, die in diesem Drama in Form politisch-dynastischer, soziokultureller oder familiärer Kontrollmechanismen zutage treten; oder wie es Stephen Greenblatt im Hinblick auf die Frage menschlicher Lebensgestaltung unter übergreifendem Bezug auf das englische 16. Jahrhundert formuliert: „There is considerable empirical evidence that there may well have been less *autonomy* in self-fashioning in the sixteenth century than before, that family, state, and religious institutions impose a more rigid and far-reach-

This is the excellent foppery of the world, that when we are sick in fortune, often the surfeits of our own behaviour, we make guilty of our disasters the sun, the moon and the stars, as if we were villains on necessity, fools by heavenly compulsion, knaves, thieves and treachers by spherical predominance; drunkards, liars and adulterers by an enforced obedience of planetary influence; and all that we are evil in by a divine thrusting on. An admirable evasion of whoremaster man, to lay his goatish disposition on the charge of a star. (I.2.118-128)

Da *Seven Lears* im Unterschied zu *King Lear* mit all den beschriebenen Konzeptionen des neuzeitlichen Dramenmodells bricht, kann das barkersche Stück aber, um einen in der Sekundärliteratur anzutreffenden Begriff zu verwenden, möglicherweise als Ausdruck eines „postdramatic theatre“<sup>64</sup> gedeutet werden, und das im Sinne seiner Auflösung fundamentaler Elemente des

ing discipline upon their middle-class and aristocratic subjects“ (Stephen Greenblatt, *Renaissance Self-Fashioning: From More to Shakespeare* [Chicago, London, 2005 (1980)], 1). Vgl. zu diesen Überlegungen insgesamt ibid., v.a. 1-9, und hier nicht zuletzt die Charakterisierung des Werkes Shakespeares als einer „subversive submission“ (8) im Hinblick auf „structures that govern the generation of identities“ (1). Vgl. hierzu sowie zur Anwendung des greenblattschen Ansatzes auf das Werk *Barkers* auch u.a. Boon und Price, „‘Neo-Jacobeanism’ and Contemporary British Theatre,“ v.a. 643-651. Zu den Begrenzungen figuraler Handlungsmacht in *King Lear*, vgl. exemplarisch auch Tennenhouse, „The Theatre of Punishment“. Vgl. auch Foakes, „Introduction,“ 23-34 zu Deutungen der Figur Lears unter anderem „as a victim of violent forces in an uncaring society“ oder „as an agent, an authoritarian monarch causing the violence that destroys him“ (26). Im Anschluss an die vorausgegangenen Überlegungen ist indes entscheidend, dass *King Lear* den Eindruck zu erwecken sucht, man habe es mit handlungs- und selbstmächtigen Figuren zu tun, Figuren, denen nicht nur ihre Umwelt handelnd zugänglich sei und denen, sollte es zu einem Scheitern ihres Lebensentwurfs kommen, die Verantwortung hierfür zufalle, sondern die zudem durch im Dialog deutlich artikulierbare (zunehmende) Selbsttransparenz sowie durch ein Bewusstsein eigener Beweggründe und klarer Zielsetzungen gekennzeichnet seien, aus dem wiederum intentionales Handeln erwachsen könne: „And ‘tis our fast intent / To shake all cares and business from our age, / Conferring them on younger strengths, while we / Unburdened crawl toward death“ (I.1.37-40). Dieser Befund manifestiert sich exemplarisch in der Figur des shakespeareschen Protagonisten, dessen Fehlleistung zu Beginn fehlender Reflexion zugeschrieben wird („Reserve thy state, / And in thy best consideration check / This hideous rashness.“ [I.1.150-152]) und dessen zunehmende Desorientierung (anders als im barkerschen Stück) nicht Ausdruck einer prinzipiellen Hinterfragung menschlicher Erkenntnisfähigkeit ist, sondern vielmehr Ausdruck einer durch bestimmte Umstände hervorgerufenen Einschränkung menschlicher Vernunftbefähigung (*madness*). Mit dem aus einem beharrlichen Vertrauen in eine uneinlösbare Kategorie (Autonomie) resultierenden Widerspruch zwischen Ambition („No, you unnatural hags, / I will have such revenges on you both.“ [II.2.467-468]) und Begrenzung („I am even / The natural fool of fortune.“ [IV.6.186-187]) rückt *King Lear* im Übrigen in die Nähe der griechischen Tragödie, und das bei allen sonstigen und in der Studie Szondi genannten Unterschieden (vgl. Szondi, *Theorie des modernen Dramas*, 15), die letztlich von einem ähnlichen Widerspruch lebte, indem sie die „menschliche Schuld und Verantwortung innerhalb eines göttlich gelenkten Geschehens“ (Hans-Joachim Newiger, „Schuld und Verantwortlichkeit in der griechischen Tragödie,“ in: ders. *Drama und Theater: Ausgewählte Schriften zum griechischen Drama* [Stuttgart, 1996], 189-202, 194) in den Mittelpunkt rückte. Und an dieser Stelle wirkt die griechische Tragödien-tradition (ohne die eingangs formulierte Skepsis gegenüber ihrer Anwendung auf *Seven Lears* relativieren zu wollen) gar im barkerschen Stück fort, allerdings nun in ihrer dekonstruktivistisch deformierten Form, indem *the gaol* eine scheinbare Verantwortung für etwas zu tragen habe, das im Einklang mit dem Konzept der *dissémination* aber undefiniert bleibt („They are all guilty of something, even if it is not the cause of their punishment.“ [132]) und das sich offenkundig der Verantwortbarkeit durch *the gaol* entzieht („Whatever we did / Whatever it was / How could it justify this?“ [125]).

<sup>64</sup> Rabey, „Introduction,“ 26 (dort zitiert unter Bezug auf Hans-Thies Lehmann, *Postdramatic Theatre* [Abingdon, New York, 2006]).

Dramas, wodurch es dieses an die Grenzen seiner Möglichkeiten führt, wenngleich es auch in eben jener dekonstruktivistischen Fragmentierung seiner Elemente schließlich noch ein sinnhaft deutbares und ästhetisch anspruchsvolles Werk hervorzubringen vermag. In Anbetracht insbesondere des letztgenannten Zusammenhangs jedoch geht der eben zitierte Text in die Irre, wenn er im Anschluss die spezifische Qualität des barkerschen Werkes mit folgenden Worten zu beschreiben sucht:

Barker is the modernist theatre *auteur par excellence*, insisting on constructing in its wholeness ,an aesthetic theatre composition of words, meanings, sounds, gesture‘, rather than demonstrating the ,fragmentary and partial character‘ which characterises much contemporary performance.<sup>65</sup>

Diese Beurteilung ist in ihrer unpräzisen Verwendung des Begriffs *Moderne* wie auch in ihrer ganzen Unspezifik der Wertschätzung nicht nur ein Beleg für die Schwierigkeiten der Literaturwissenschaft mit dem Werk Barkers im Allgemeinen; vielmehr geht sie, gesteht man dem Signifikanten *character* eine zweifache Bedeutung zu, im Besonderen auch weit an *Seven Lears* vorbei. So sollte nunmehr hinlänglich deutlich geworden sein, dass, was den *Charakter des Stückes* in seiner Gesamtheit anlangt, er dem Zuschauer und Leser keineswegs einen Eindruck der Ganzheitlichkeit vermittelt, sondern geradezu gegenteilig eine Erfahrung der Zerstörung jeglicher Illusion dramatischer Integriertheit. Und das gilt gleichermaßen für die letzte hier zu untersuchende dramatische Grundkomponente, nämlich die *Charakterisierung der Figur* im Sinne ihrer Identität. Oder besser, ihrer barkerschen Nicht-Identität, denn sowenig sich *Seven Lears* um die Suggestion menschlicher Autonomie bemüht, sowenig bemüht es sich im Unterschied zum neuzeitlichen Drama und mithin auch zu *King Lear* um die Suggestion einer festen und klar umrissenen persönlichen Identität.<sup>66</sup> Denn diese möchte sich weder den Ansprüchen traditioneller Identitäts-

---

<sup>65</sup> Ibid., 27 (erneut mit Bezug auf Lehmann, *Postdramatic Theatre*).

<sup>66</sup> Das bedeutet nicht, dass nicht auch im neuzeitlichen Drama Veränderungsprozesse vonstattengingen, was in *King Lear* beispielhaft anhand der Entwicklungen insbesondere Lears und Gloucesters deutlich wird. Im Unterschied zu *Seven Lears* stellen sie sich dem Rezipienten jedoch als ein sich graduell vollziehender und motivational nachvollziehbarer Wandel dar. Dessen Bedeutung formuliert Stefan Glombs Studie *Erinnerung und Identität im britischen Gegenwartsdrama* (Tübingen, 1997) unter allgemeinem Bezug auf persönliche Identität und den menschlichen Interaktionsprozess, wenn sie von einem „Nebeneinander von Stabilität und Wandel in Selbstkonzepten“ (12) spricht und wenn sie festhält, dass „für eine funktionierende Interaktion ein gewisses Maß an Konstanz und Konsistenz erforderlich ist“ (15), eine Maxime, die gleichermaßen auf den sich zwischen Bühne und Publikum abspielenden Verstehensprozess Anwendung finden kann. In *King Lear* wiederum findet das seinen Niederschlag, indem die Figuren in ihren Veränderungen in Verhalten und Selbstbezug plausibel und wiedererkennbar bleiben und unvermittelte Schwankungen nicht als prinzipielles Phänomen, sondern (wie für Lear) erneut im Kontext einer Störung von Selbstverhältnis und Weltbezug erscheinen (*madness*). Damit soll nicht geleugnet werden, dass nicht auch andere Figuren in *King Lear* Probleme hinsichtlich ihrer Identität aufweisen, so beispielsweise Edmund: „Wherefore should I / Stand in the plague of custom, and permit / The curiosity of nations to deprive me? / For that I am some twelve or fourteen moonshines / Lag of a brother? Why bastard? Wherefore base?“ (I.2.2-6). Entscheidend ist indes, dass das shakespearesche Stück weitgehend gerundete, sich nur schrittweise verändernde und sich somit ähnlich bleibende Personen auf die Bühne bringt, und das trotz des zeitweiligen Auseinanderbrechens von deren soziopolitischer und kultureller Lebenswelt, wohin-

vorstellungen (Zentriertheit einer Wesensstruktur) noch den plausibleren und maßvolleren Anforderungen jüngerer Identitätskonzepte an „Konsistenz (Einheitlichkeit in verschiedenen Situationen) und Konstanz (Einheitlichkeit über die Zeit hinweg)“<sup>67</sup> fügen – Vorstellungen, aus denen in *Seven Lears* die Erscheinungen der *différance* (Unterschiedlichkeit in derselben Situation) und der *itérabilité* (Unterschiedlichkeit zu verschiedenen Zeitpunkten) werden, da die Figuren in ihrem Selbstverhältnis der allgegenwärtigen Bedeutungsdisseminierung unterworfen sind und demgemäß kein Bewusstsein ihrer selbst als einheitlicher Person entwickeln können: „If only we were constant, if only we were!“ (183).<sup>68</sup> Das wiederum offenbart sich dem Rezipienten nicht nur in Form des konkreten figuralen Handelns, in welchem das Selbstverhältnis eines Menschen mit all seinen Wertstrukturen und Zielsetzungen auf der Bühne seine dramatische Entsprechung findet und welches angesichts der Abwesenheit eines auf relevanten Sinnorientierungen beruhenden stabilen Selbstbewusstseins einzig diskontinuierlicher Natur zu sein vermag. Es findet seinen Ausdruck weiterhin in Aussagen der Figuren, in denen sie, wie im Folgenden Lear, nurmehr ungenügend und unzusammenhängend über eben jenes Selbstverhältnis Auskunft zu geben suchen:

I think I am the most melancholy and degenerate character, so sunk in contemplation of myself I walk with stooping shoulders and lids half-draped over my never-sparkling eyes, white-skinned with horror of the sunshine and prematurely bald, incapable of friendship and though wealthy, inclined to theft. I steal the clothes of women and insinuate myself in wardrobes listening to their acts of love. Poverty disgusts me, but equally does wealth. I listen to old men, at least for seven sentences and go early to bed, but your bird has red feathers and was brought from China.  
(130)

Auffällig ist hier zunächst die ablehnende Verfasstheit des Ich-Bezugs (*melancholy, degenerate, stooping, never-sparkling, horror*), die in diesen Reflexionen Lears (*sunk in contemplation of myself*) erkennbar wird und die offensichtlich nicht dazu angetan ist, als Fundament eines bejahten Selbstverhältnisses zu dienen. Das wiederum führt im Verlauf der Aussage zur Einsetzung des Außen-

---

gegen im barkerschen Werk das wiederholte Auftreten einer Figur einzig Differenz zeitigt, und das im Sinne der derridaschen *itérabilité*. Zur Problematisierung von Identität in *King Lear*, vgl. u.a. Jonathan Dollimore, *Radical Tragedy: Religion, Ideology and Power in the Drama of Shakespeare and his Contemporaries* (New York et al., 21989), 189-203. Vgl. übergreifend zum Identitäts- und Subjekt-konzept des beginnenden 17. Jahrhunderts auch *ibid.*, 153-181, wo allerdings im Unterschied zu meiner Betonung der Umsetzung einer *Fiktion* weitgehender figuraler Autonomie in *King Lear* der Fokus eher auf „Jacobean tragedy’s decentring of the subject“ (167) liegt.

<sup>67</sup> Glomb, *Erinnerung und Identität*, 12-13 (dort teilweise kursiv). Zum traditionellen Identitätsmodell, vgl. auch *ibid.*, 27.

<sup>68</sup> Neben Lear bringt auch Clarissa ein derartiges Bedürfnis zum Ausdruck: „I like to be myself“ (138). Dem wiederum stehen Aussagen Lears gegenüber, die von einer Wahrnehmung der Diskontinuität („I am no longer what I was.“ [144-145]) und des desintegrierenden Wandels („I do change! Hourly!“ [131]) geprägt sind.



bezugs als relevanter Größe der Identitätskonstituierung (*friendship, women, men*), der hierzu allerdings letztlich ebenso wenig geeignet scheint (*incapable, steal, at least for seven sentences*) wie der Versuch der Selbstdefinition über Sinnstrukturen (*poverty, wealth*), deren Bedeutung der *dissémination* anheimfällt (*equally*). Angesichts dessen aber degeneriert die Dialogpassage schließlich in eine sinnfreie Reihung von Signifikanten ohne jegliche Entsprechung auf der Ebene der Signifikate (*bed, bird, China*), was im Übrigen auch Clarissas Replik zum Ausdruck bringt: „I am looking for a friend now, not an idiot“ (ibid.). Und auch für den Rezipienten stellt sich kein klares Bild von der Figur Lears ein, deren Identität aufgrund der dialogischen Unbestimmtheit und der unklaren Motivationskonstellation hier wie im gesamten Stück dezentriert wirkt und gleichsam undefinierbar zwischen den Textzeilen zu liegen und zu verschwinden scheint (*dissémination*).<sup>69</sup> Damit korrespondieren jedoch in der inneren Form von *Seven Lears* bruchstückhafter Dialog und inkohärentes Handeln mit fragmentarisch bleibender figuraler Identität, eine Form, die auch hier ihre inhaltliche Ursache wie Entsprechung im Ausfall der dramatischen Kategorie von Sinn und Bedeutung auf der Ebene der *dramatis personae* findet, indem diesen angesichts ihrer Orientierungslosigkeit jeglicher Versuch der Selbstgestaltung zwangsläufig misslingen muss. Darüber hinaus verweist das Stück zunächst jedoch auch in der äußeren Struktur auf seinen Gegenstand, indem es bereits in Titel und szenischer Gliederung auf die Desintegration der Identität Lears aufmerksam macht, die in sieben verschiedene und (wie sich im Verlauf des Bühnengeschehens offenbart) wenig zusammenhängende Ausdrucksweisen und Phasen zerfällt.<sup>70</sup> Hieraus ließe sich nun zwar auf den ersten Blick gegenteilig auf eine Art dramatisch umgesetzten Entwicklungsprozess Lears schließen, der, um die Konzeptionen des Bildungs- und Entwicklungsromans auf die Gattung des Dramas zu übertragen, schließlich zur Ausbildung einer gereiften und integrierten Persönlichkeit führte. Allein, bei genauerer Betrachtung wird deutlich, dass die Lear im Verlauf seines Lebensweges von der Kindheit („a child’s voice“ [125]) hin zum Erwachsenenalter („bearded“ [165]) zuteilwerdende „experience“ (127) des Entwicklungsromans kaum Verände-

---

<sup>69</sup> Vgl. hierzu auch Klotz, „Paradigm of Postmodernism,“ wo für die Figuren in einigen Dramen Barkers der oben formulierte Zusammenhang folgendermaßen beschrieben wird: „They conspicuously lack identity because they are scarcely moved by any discernible motivation“ (23). Vgl. hierzu auch Tomlin, „Confrontation or Confirmation,“ 73.

<sup>70</sup> Und auch hier unterscheidet sich *Seven Lears* vom neuzeitlichen Drama, das nicht nur unterschiedliche (szenische) Handlungsabschnitte als eine zusammenhängende und aus zielgerichtetem figuralem Handeln entstehende Abfolge präsentiert, sondern das diese Abfolge zudem in einer weitgehend homogenen und sich kontinuierlich entwickelnden Identität der *dramatis personae* fundiert. Im Stück Barkers hingegen vermitteln die jeweiligen Szenen eher den Eindruck einer ihnen immanenten Instabilität figuraler Identität, wodurch sich der Rezipient aber gleichsam hilfesuchend an die nächste Szene wendet, ohne indes dort eine befriedigende Antwort auf seine Frage nach klar definierten Charakteren zu erhalten. Dementsprechend lassen sich die verschiedenen Abschnitte des Stückes aber (im Einklang mit ihren Titeln) als Ausdruck einer endlosen *différance* der persönlichen Identität des Protagonisten lesen, deren Fragmentierung im Übrigen von diesem selbst in einem Moment der Selbsterkenntnis beschrieben wird: „But that was another Lear. / Already I don’t know him. He also lies among the reeds“ (142).

rung mit sich bringt, erscheint seine „innocence“ (125) doch von Anfang an belastet,<sup>71</sup> und das nicht zuletzt durch den als diskursive Mentorfigur wirkenden und die Struktur der *violence* und *injustice* repräsentierenden Bishop.<sup>72</sup> Und will man dennoch einen Wandel in Lears Verhältnis zu sich und seiner Umwelt diagnostizieren, so im Sinne einer Erfahrung des Verlusts, indem die anfänglichen Ansätze der *goodness*, sind sie auch vage genug, zunehmend dem ihn wenig erfüllenden Gewaltskript *King Lears* geopfert werden: „Oh Lear / You were so much kinder as a boy!“ (176). Zurück bleibt demgemäß aber, um ein letztes Mal Anleihen beim (negativen) Bildungsroman zu machen,<sup>73</sup> ein ungelöstes Spannungsverhältnis von (verzweifelt suchendem) Ich und (sprachlich

<sup>71</sup> Vgl. hierzu auch die folgende Charakterisierung seines Selbstverhältnisses: „I was born ancient, and I must discover infancy. I was born wise, and I must find ignorance. Or I will suffer“ (137).

<sup>72</sup> Vgl. hier insbesondere die Selbstcharakterisierung des Bishop in *First Lear*: „I am your education. [...] I will educate you by showing you how bad I am. Because I am a bad man you will learn much from me. [...] You will detest me and your innate sense of justice will cry out for satisfaction. When one day, that cry ceases, your education will be over“ (127). An dieser Stelle lässt sich auch die Abwesenheit der Mutterfigur Lears im Stück einordnen, da hierdurch Lears auf abstrakter Ebene diagnostizierte und dekonstruktivistisch hergeleitete Orientierungslosigkeit eine konkrete dramatische Entsprechung in Form eines in der Primärsozialisation angelegten psychischen Defizits findet, hervorgerufen durch den Verlust einer elementaren Bezugsperson. In Fortführung des Gedankens kommt dann nicht nur dem Bishop („My true father.“ [133]), sondern auch Prudentia („He is a great man, and I gave him birth. More so than his mother.“ [171]) und Clarissa („I will help you. I will criticise you, and I will say when you are childish or petulant.“ [144]) eine kompensatorische Rolle zu, freilich im Widerspruch zu ihren *telling names* der gedanklichen Klarheit, der bedachten Weisheit und der religiösen Weltdeutung ohne sinnstiftende Funktion, was Lear exemplarisch unter Bezug auf den Bishop anmerkt: „Your teaching, which only threw my mind into worse chaos“ (146). Zu den (dort allegorisch gedeuteten) *telling names* verschiedener Figuren, vgl. auch Thomas, „Modern Allegorist“, 434 und 437. Weist *Seven Lears* nun aber im Fehlen der Mutterfigur einerseits Parallelen zu *King Lear* auf, so handelt es sich andererseits im barkerschen Stück (im Unterschied zur Problemstruktur des shakespeareschen Werkes) um diejenige des Protagonisten, sind die Mutterfiguren Clarissas (Prudentia [vgl. 128]) sowie Gonerils, Regans und Cordelias (Clarissa [vgl. 138-139 und 179]) doch Teil des Dramas, wodurch es aber letztlich auch auf der konkreten Ebene der *dramatis personae* insgesamt zu einer Art Proliferierung (in diesem Fall der Bezugspersonen) kommt. Anzumerken bleibt, dass die vorausgegangenen Überlegungen nicht dazu verleiten sollten, die Sinnproblematik des Stücks nun kausal an diese Ebene knüpfen zu wollen, indem sie vermeintlich von einer spezifischen Figurenkonstellation abhinge, denn wie sich anhand Kents zeigt, wiesen ihm auch die durch die Elternfiguren scheinbar vermittelten Wertkonzeptionen („Your mother taught you manners and you can't forget / Your father said to tell the truth and open doors for women.“ [164]) keinen Weg aus dem Gewaltskript: „KENT goes to him, kills him. The BISHOP sinks into the water“ (ibid.). Aufzuzeigen war vielmehr, dass die Sinnproblematik bis in die Figurenkonstellation hinein ihren symbolisch-dramatischen Niederschlag findet, sie sich zugleich aber (dekonstruktivistisch argumentiert) weiterhin dem menschlichen Handlungszugriff entzieht. Zu Deutungen (der Abwesenheit) der Mutterfiguren in *King Lear* und *Seven Lears*, vgl. auch Kahn, „The Absent Mother in *King Lear*“ sowie Graham Saunders, „Missing Mothers and Absent Fathers: Howard Barker's *Seven Lears* and Elaine Feinstein's *Lear's Daughters*,“ *Modern Drama*, XLII (1999), 401-410. Die „Introduction“ zu *Seven Lears* identifiziert diese Abwesenheit im Übrigen als eine zentrale Problemstruktur des shakespeareschen Stückes (vgl. 121) und weist ineins damit bereits auf deren Bedeutung für das barkersche Drama hin. Sie wird fernerhin gedeutet als „repression“, resultierend aus „an unjust hatred“, welcher gleichwohl „may have been necessary“ (ibid.), womit aber schon hier ein Prozess der *différance* und der *dissémination* von Bedeutung einsetzt, der zu keinem befriedigenden Ende geführt zu werden vermag.

<sup>73</sup> Zu den in der Sekundärliteratur häufig etwas vage bleibenden Charakteristika des Bildungs- und Entwicklungsromans, vgl. u.a. den auch heute noch hilfreichen Aufsatz Marianne Hirsch, „The Novel of Formation as Genre: Between Great Expectations and Lost Illusions,“ *Genre*, XII (1979), 293-311 sowie Ulrich Broich, „Der ‚negative Bildungsroman‘ der neunziger Jahre,“ in: Manfred Pfister und Bernd Schulte-Middelich (Hgg.), *Die Nineties: Das englische Fin de siècle zwischen Dekadenz und Sozialkritik* (Mün-

verfasster) Welt, die als Antwort auf die *pursuit* Lears wie auch der übrigen Figuren indes einzig ein Konglomerat an disseminierenden Bedeutungsstrukturen ohne jegliches identitätsbegründendes oder handlungsanleitendes Potenzial offeriert und solchermaßen auch jedwedes Bemühen um einen affirmierbaren Selbstbezug oder um ein als sinnhaft wahrgenommenes Verhältnis des Individuums zu sich selbst wie auch zu seiner Umwelt unmöglich macht. Die Mühen der Figuren „to substantiate the self“ (152) scheitern.



Als **Ergebnis** lässt sich mithin festhalten, dass *Seven Lears* unter Übereinstimmung von Inhalt und (zuvörderst innerer) Form durch eine im Zeichen der Dissemination und der Dezentrierung stehende Desintegration fundamentaler Elemente des Dramatischen geprägt ist. Mit der Dekonstruktion sprachlich gegenwärtiger Sinnstrukturen aber unterscheidet sich das Stück sowohl vom Absurden Drama, das keinerlei Sinnstrukturen kennt (und wenn überhaupt nur auf der Figurenebene hochgradig deformierte Sinnstrukturen konstruiert), als auch vom Epischen Theater, dessen didaktischer Anspruch eine derartige Dekonstruktion nicht zulässt.<sup>74</sup> Und mit seiner Auf-

---

chen, 1983), 197-226, v.a. 199-204. Überlegungen zur Entwicklung der Figur Lears werden auch angestellt in Saunders, „Missing Mothers and Absent Fathers,“ 403-404, hier gedeutet als Umkehrung des Prozesses in *King Lear* durch den zunehmenden Verlust einer (freilich anzuzweifelnden) anfänglichen „moral integrity“ (403) des Protagonisten, sowie in Thomas, „Modern Allegorist,“ hier betrachtet im Kontext der episodischen Struktur des Stückes, wenngleich erneut unplausiblerweise ausgehend von einer derartigen moralischen Integrität in jungen Jahren (vgl. 436-437).

<sup>74</sup> Zur Abgrenzung des *New English Drama* vom Absurden und Epischen Theater, vgl. auch Zapf, *Das Drama in der abstrakten Gesellschaft*, 33-52. *Seven Lears* unterscheidet sich im Übrigen auch von einem weiteren *rewriting* des shakespeareschen *King Lear*, nämlich Bonds *Lear*, das sich als politisch engagiertes und sozialkritisch motiviertes Stück ausweist, solchermaßen vom didaktischen Anspruch des Epischen zeugt und die Problemlagen der Figuren sehr viel deutlicher als *Seven Lears* auf spezifische soziokulturelle Bedingungen zurückführt: „Your Law always does more harm than crime, and your morality is a form of violence“ (85). Da *Lear* jedoch die Forderung nach Veränderung dieser Bedingungen (anders als beispielsweise Brechts *Der gute Mensch von Sezuan*) einordnet in ein Spannungsfeld von politischem Handlungsanspruch einerseits („We must attack before the wall's finished.“ [8]) und Eingeständnis der Begrenzungen menschlicher Gestaltungsmöglichkeiten andererseits („They say decide this and that, but I don't decide anything. My decisions are forced on me.“ [48]), und da die Problemlagen im bondschen Stück (erneut anders als im brechtschen Drama) weniger konkreter und eher abstrakter Natur sind („There's no one to explain it to me, no one I can go to for justice.“ [80]), steht das Werk letztlich nicht in der Tradition des Epischen Theaters, sondern vielmehr im Kontext des *New English Drama* und dessen vermittelndem Handlungsmodell. Beispielhaft hierfür können die jeweiligen Dramenschlüsse stehen, und hier einerseits von *Lear*, wo handlungsmächtige Veränderungen der soziopolitischen Verhältnisse unabhängig von den sich im Stück wandelnden Machtkonstellationen („A revolution must at least reform!“ [84]) höchst zweifelhaft scheinen („I'm not as fit as I was. [...] But I can still make my mark. [...] LEAR is killed instantly and falls down the wall.“ [87-88]), sowie andererseits von *Der gute Mensch von Sezuan*, wo derartige Veränderungen in direkter Ansprache des Publikums geradezu eingefordert werden: „Der einzige Ausweg wär aus diesem Ungemach: / Sie selber dächten auf der Stelle nach / Auf welche Weis dem guten Menschen man / Zu einem guten Ende helfen kann“ (Bertolt Brecht, *Der gute Mensch von Sezuan* [Berlin, 1964 (1943)], 144). Zum Handlungsmodell des Epischen Theaters, zu Abstraktheit (*New English Drama*) und Konkretheit (Episches Drama) als jeweiligem Problemansatz sowie auch zu *Der gute Mensch von Sezuan*, vgl. Zapf, *Das Drama in der abstrakten Gesellschaft*, 36-43. Zu *Lear*, vgl. auch Bond, „Author's Preface,“ wo einige interessante Gedanken zur Problemkonstellation im Stück formuliert werden.

lösung der Kategorien figuraler Motivation, menschlicher Autonomie und persönlicher Identität unterscheidet es sich zudem vom Großteil der Werke des *New English Drama*, dessen Identitätskonzept und Handlungsmodell vermittelnd zwischen neuzeitlichen und postmodernen Positionen stehen. Durch all das aber weist sich *Seven Lears* letztlich als (vermeintlich) ganz Kind seiner (postmodernen) Zeit aus. Allein, einzig vermeintlich, denn auch dieses Stück kann angesichts der seinen dekonstruktivistischen Prämissen eingeschriebenen extremen Vorstellungen von der determinierenden Eigendynamik sprachlich-diskursiver Prozesse nicht umhin, diese nun selbst einer mäßigenden Dekonstruktion zu unterziehen,<sup>75</sup> wodurch es in letzter Konsequenz aber zu einem gewissen Widerspruch zwischen der äußeren Form (der Textebene) und dem Inhalt sowie der inneren Form (der Figurenebene) kommen muss. Dieses Spannungsverhältnis, aus dem *Seven Lears* keinen Ausweg finden kann, soll abschließend anhand des barkerschen „Emperor of Endlessly Expanding Territory“ (177) aufgezeigt werden.

Betrachtet man zunächst die *plot*-Ebene der Figuren, so scheint Lear einer (freilich wenig konkreten und nicht aus dem Handlungsgeschehen heraus motivierten) potenziellen Bedrohung durch den Emperor wehrlos ausgeliefert: „This man has seven million soldiers on the frontiers“ (178). Das deutet darauf hin, dass Widerstand hier aussichtslos ist und die Vernichtung bereits in sich trägt, ebenso allerdings wie die Aufgabe des Widerstandes: „LEAR [...] kneeling at the EMPEROR's feet, tears open his collar to expose his throat“ (179-180). Einmal mehr wirkt Bedeutung damit unentscheidbar, indem sie im unkontrollierbaren Spiel der Signifikanten disseminiert (*seven million soldiers, expose his throat*), womit aber auf die Gesamtperspektive des Stückes verwiesen wird, welches dem Einzelnen (Lear) keine Möglichkeiten einräumt, in die eigendynamischen Prozesse von Sprache (als *Endlessly Expanding Territory*) auch nur ansatzweise individuell sinnstiftend einzugreifen und welches die Figuren vielmehr als Gefangene diskursiver Strukturen und Beschränkungen (*King Lear, violence, goodness*) erscheinen lässt: „All the barriers are demonstrated to be real, and insurmountable“ (145). Nun entspricht das postmoderne Bewusstsein der Einbindung des Menschen in ein mannigfaltiges Geflecht sprachlicher Codierungsvorgänge zwar durchaus dem gegenwärtigen theoretischen Reflexionsstand. Allein, in seinem Bemühen um dramatische Implementierung derartiger Einsichten geht *Seven Lears* sicherlich zu weit, indem es die Möglichkeiten des Menschen unterschätzt, sich innerhalb des *Endlessly Expanding Territory* kreativ zu bewegen, und das in Form individuell bedeutsamer Sprachäußerungen und potenziell identitätsfundierender Anverwandlungen (*parole*) überindividueller Strukturen und Prozesse (*langue*) sowie mit dem Ziel der schließlich gelingenden Gestaltung eines affirmierbaren Selbst- und Le-

---

<sup>75</sup> Entscheidend für diese Eigendynamik ist letztlich nicht die Annahme diskursiver *Determinierung* des Individuums, sondern lediglich die Einsicht in die Unmöglichkeit einer *umfassenden Kontrolle* sprachlicher Prozesse: „Language [...] possesses [sic] a peculiar force of its own and often actively resists the attempts of individuals to control it“ (Lamb, *Theatre of Seduction*, 56 [meine Hervorhebung]). Eben die Konzeption diskursiver Determinierung aber unterstellt *Seven Lears*, wodurch die folgende Aussage jedoch wenig nachvollziehbar erscheint: „One of the most insistent assertions Barker makes is that the individual is not finally and necessarily determined“ (ibid., 43).

bensentwurfs.<sup>76</sup> Weithin plausibel bleibt somit die Konzeption der *Begrenzung* autonomer Handlungsmacht durch die unhintergehbare Präformierung unseres Daseins (*emperor, territory*). Nicht zu überzeugen vermag hingegen die Annahme menschlicher Heteronomie, impliziert im vollständigen Scheitern der *pursuit* nach *goodness* und insgesamt nach selbstkonstituierenden Wertorientierungen wie auch in der völligen Übergabe der Figuren an ein sinnfreies Gewaltskript, geht diese Annahme doch nicht zwingend aus der Funktionsweise von Sprache hervor, die sich insbesondere durch das ihr eingeschriebene Potenzial zur ständigen bedeutungstragenden Neukombination und *Erweiterung* (*endlessly expanding*) bestehender Elemente auszeichnet.

Und eben das eröffnet der Blick auf die Ebene des Dramentextes,<sup>77</sup> der keine reine Nachahmung und keine Wiederholung des Immergleichen darstellt, sondern der sich seine shakespearesche Prästruktur kreativ anzueignen weiß und der demgemäß Ausdruck einer individuellen *parole* innerhalb des *Endlessly Expanding Territory* der *langue* ist, und das insbesondere durch seine schöpferische Neukombination eines dramatischen Werks des beginnenden 17. Jahrhunderts mit sprachphilosophischen Grundannahmen des ausgehenden 20. Jahrhunderts, eine Vorstellung menschlicher Kreativität, welche die Figur Chatterton im gleichnamigen Roman Peter Ackroyds treffend beschreibt: „If I took a passage from each, be it ever so short, I found that in Unison they became quite a new Account and, as it were, Chatterton’s Account.“<sup>78</sup> Dadurch aber kann *Seven Lears* nicht umhin, sich (wie die Dekonstruktion verschiedentlich) in performative Selbstwidersprüche zu verstricken, ermöglicht doch nicht zuletzt die Auseinandersetzung mit dekonstruktivistischen Vorstellungen eine Differenz zu *King Lear*<sup>79</sup> und somit die Einmaligkeit eines in-

---

<sup>76</sup> Zu den Konzepten der *langue* und der *parole* sowie zu deren Konsequenzen für die Frage menschlicher Gestaltungsmöglichkeiten, vgl. insbesondere Elizabeth Deeds Ermarth, „Beyond ‘The Subject’: Individuality in the Discursive Condition,” *New Literary History*, 31 (2000), 405-419, 410-412.

<sup>77</sup> Wie eingangs meiner Überlegungen bereits festgehalten, lassen sich im Unterschied zu Tom Stoppards *Travesties* somit die bei aller diskursiver Präformierung gleichwohl gegebenen Gestaltungsmöglichkeiten in *Seven Lears* auch nicht *ex negativo* für die figurale Ebene erschließen; hierfür ist im barkerschen Stück der Schritt zur textuellen Ebene hin notwendig. Das hat jedoch zugleich Implikationen für den Prozess der Selbstgestaltung, denn angesichts fehlender Handlungsperspektiven kann Lear (anders als Henry Carr) keinerlei Verantwortung für Erfolg oder Misserfolg seines Lebensentwurfs zufallen. Diese liegt in *Seven Lears* (konsequent dekonstruktivistisch) vielmehr einzig in den prinzipiellen Konstellationen einer übermächtigen Sprachstruktur verankert. Vgl. hierzu ähnlich auch (unter allgemeinem Bezug auf das derridasche Phänomen der *itérabilité*) Bearn, „Iterating Iterability Analytically“: „The most dramatic [sic] consequence of iterability is that there can be no successful performative, no successful linguistic act. Moreover, this is not the contingent consequence of human limitations. The very idea of a successful linguistic act is rendered impossible by the ‘law’ of iterability itself” (252).

<sup>78</sup> Peter Ackroyd, *Chatterton* (London et al., 1993 [1987]), 85. Und eben dieser Gedanke weist den Weg aus dem dekonstruktivistischen Dilemma sprachlicher Determination, das in Culler, „Deconstruction“ folgendermaßen beschrieben wird: „The structure of a language, its system of norms and regularities, is a product of events, the result of prior speech acts. However, [...] we find that every event is itself already determined and made possible by prior structures” (60 [meine Hervorhebung]). Zur Frage individueller Kreativität, vgl. auch Kapitel 8.2 meiner Arbeit und die dortigen Überlegungen zu *Travesties*.

<sup>79</sup> Vgl. hierzu auch Saunders, „Missing Mothers and Absent Fathers,“ wo die Stellung von *Seven Lears* als eigenständiges *rewriting* von *King Lear* hervorgehoben wird (vgl. u.a. 409). Zur Charakterisierung des Theaters Barkers im Sinne individueller und experimenteller Neukombinationen nicht zuletzt in Form und Inhalt, vgl. auch Rabey, „Introduction,“ 13-16.

dividuellen Textes, der diese Vorstellungen zu illustrieren sucht („imagination's dead“ [165]) und ineins damit nur deren Überzeichnung deutlich macht. Und ein ähnlicher Gegensatz offenbart sich überdies bezüglich der Frage der Bedeutungsgenerierung, denn, wie bereits im Kontext der dekonstruktivistischen Analysekonzepte angemerkt, kann *Seven Lears* die auf figuraler Ebene gegebene völlige Auflösung jeglichen Sinns nicht auf die Ebene des Dramentextes übertragen, was nicht zuletzt meine Deutung des Stückes zeigen sollte, die den Prozess der Sinnerzeugung (entgegen der Konzeption der *différance*) an einen argumentativ begründeten (vorläufigen) Ruhepunkt gelangen lässt,<sup>80</sup> ohne dabei jedoch (im Bewusstsein von *différance* und *dissémination*) einen Endgültigkeitsanspruch erheben zu wollen. Indem das barkersche Werk nun aber Möglichkeiten der Kreativität des Textes wie auch der Bedeutungskonstituierung durch den Rezipienten aufzeigt, widerlegt es auf dieser Ebene seine eigenen und für die Figuren zugrunde gelegten dekonstruktivistischen Prämissen, die von der Annahme einer Uneinlösbarkeit eben dieser Kategorien ausgehen. Und vor diesem Hintergrund treten nicht nur die Ebenen der Figuren und des Textes in ein gewisses Spannungsverhältnis, sondern überdies Form und Inhalt, da die konsequente inhaltliche Umsetzung dekonstruktivistischer Vorstellungen von der Unmöglichkeit individuellen Gestaltens oder menschlicher Bedeutungssetzung zwar in der inneren Form (des *Figurenhandelns*) ihren Niederschlag zu finden weiß, nicht jedoch in der äußeren Form (der *Textgenese*) und deren imaginativem Umgang mit dem Skript *King Lear* innerhalb des Gravitationsfeldes der Intertextualität. Zu diesem in *Seven Lears* angelegten Widerspruch kommt es trotz all der herausgearbeiteten und auch die Textebene affizierenden Desintegrationstendenzen, die indes zugleich eine gegenläufige Bewegung erzeugen, indem sie die äußere Struktur (nun verstanden als *Aufbau* und *Erscheinungsbild*) an Inhalt und innere Form annähern und demgemäß vor dem Hintergrund dekonstruktivistischer Prämissen zu einer weitgehenden, aber eben letztlich nicht vollständigen Einheit von Thematik und Struktur führen. Und dieser (begrenzte) Widerspruch ist zudem von

---

<sup>80</sup> Angesichts dessen relativiert sich aber auch die bereits angesprochene umfassende Dekonstruktion menschlicher Vernunft und Erkenntnisfähigkeit in der Szene *Fourth Lear* (vgl. 153-161). Erkennbar wird vielmehr erneut, dass die postmoderne Einsicht in den illusionären Charakter jeglicher „Cartesian foundations“ (Bearn, „Iterating Iterability Analytically,“ 263) nicht notwendigerweise zur Unerreichbarkeit von Sinn und Bedeutung führen muss. Sprache ist hier vielmehr Begrenzung und Ermöglichungsbedingung (vgl. auch *ibid.*, 251). Der eben zitierte Text übergibt Sprache aber letztlich doch dem unkontrollierbaren Spiel der *dissémination* und führt die (temporäre) „kind of stability that our language sometimes has“ (265) auf „the violence of our linguistic training“ (266) zurück. Allein der Hinweis auf *linguistic training* aber beinhaltet sowohl (durch dessen diskursive Bedingtheit) die Vorläufigkeit jeglicher Bedeutungssetzung *als auch* (durch die im Trainingsprozess wirksamen Selektionsmechanismen) die Einschränkung der proliferierenden Prozesse der *différance* und der *dissémination*. Zur hier widerlegten These, vgl. auch Zima, *Theorie des Subjekts*: „Die Vergegenwärtigung des Sinnes, die *Sinnpräsenz* als *présence du sens*, sagt Derrida, ist nicht zu haben: weil der sprachliche Kontext nie aufhört und folglich auch nicht der Differenzierungsprozeß, von dem Sinnkonstitution abhängt. Ein Text erscheint ihm als offenes Zusammenspiel von Signifikanten, deren Sinn nie eindeutig bestimmbar ist“ (208). Zur Kritik an dieser dekonstruktivistischen These, vgl. auch Zima, *Die Dekonstruktion*: „Derrida hat gezeigt, daß Ambivalenz und Iterabilität nicht nur in literarischen, sondern auch in philosophischen Texten vorkommen können und daß keine [...] Theorie alle ‚unentscheidbaren‘ Textstellen zu tilgen vermag. Allerdings neigt er dazu, die prinzipielle Schwierigkeit, einen Text *als kohärente oder heterogene Struktur* zu verstehen, in eine Unmöglichkeit zu verwandeln“ (82).

ungleich geringerer Bedeutung als die Spannung von Inhalt und *innerer* Form im Drama um 1900, führt er doch zu keiner Disharmonie im Rahmen des durchgängig dekonstruktivistischen Dramenmodells von *Seven Lears*, sondern lediglich zu einer Hinterfragung von dessen handlungstheoretischen Vorannahmen. Ebenso wie die Werke der Jahrhundertwende hebt das barkersche Stück damit aber umso mehr die Plausibilität und Überzeugungskraft des für das *New English Drama* charakteristischen Handlungsmodells hervor, das unter Übereinstimmung von Inhalt und innerer wie äußerer Form<sup>81</sup> Begrenzung und Ermöglichung menschlichen Tuns in ein harmonisches Verhältnis setzt.

Da sich *Seven Lears* dem Handlungsmodell seiner Zeitgenossen jedoch nicht anschließen mag, bleibt die Identitäts- und Sinnkrise der Figuren am Ende des Stückes ungelöst und unlösbar. Dass dies indes nicht das letzte Wort sein kann, verdeutlicht deren so beharrliches wie zunehmend verzweifelter Bemühen um die Gestaltung eines bejahenswerten Lebens: „I wish to be happy, and cannot“ (159). Als Problem erweist sich hier letztlich der Ansatz des Stückes Barkers, das die neuzeitliche Konzeption individueller Autonomie in eine postmoderne Haltung sprachlich bedingter Heteronomie verwandelt. Erforderlich wäre allerdings eher eine Vermittlungsleistung diesseits des dichotomischen Gegenübers von Aufklärung und Dekonstruktion, welche Sinnstiftung zwischen den Vorstellungen überzeitlich stabiler Bedeutung einerseits und endloser *dissémination* andererseits zuließe, eine Position, die sich der Begrenzungen menschlichen Tuns durchaus bewusst ist („We cannot turn the world over. We must love it as it is.“ [149]), die aber ineins damit auch (anders als *Seven Lears*) Handlungsperspektiven zu erkennen gibt, um den Einzelnen so schließlich nicht der passiven Selbstaufgabe zu überlassen: „I go to the brothel. I do not expect to be happy in the brothel. But there at least I am able to suffocate the question whether I am happy or not“ (168).<sup>82</sup> Dass eine derart vermittelnde Position existenziell *notwendig* ist, zeigt demgemäß eindringlich das Verhalten und Streben der *dramatis personae*. Und dass sie *möglich* ist, offenbaren nicht nur zahlreiche kritische Untersuchungen zum Subjektbegriff der Postmoderne in den letzten Jahren,<sup>83</sup> sondern überdies (und sei es *ex negativo*) die in meiner Arbeit untersuchten Werke des *New English Drama* in ihrer Umsetzung von dessen spezifischem Handlungs- und Selbstgestaltungsmodell.

---

<sup>81</sup> Die Übereinstimmung von Inhalt und *äußerer* Form ist insbesondere in meinen Überlegungen zu *Travesties* in Kapitel 8.2 impliziert. Zugleich ist diese aber ein Kennzeichen aller in meiner Arbeit besprochenen Werke des *New English Drama*, die letztlich allesamt kreative und individuelle Ausprägungen innerhalb eines zeitspezifischen Feldes theoretischer Fragestellungen und soziokultureller oder diskursiver Problemlagen in der Epoche nach dem Zweiten Weltkrieg darstellen.

<sup>82</sup> Vgl. hier auch die folgende Aussage Lears: „I am waiting to be killed, and no one does it“ (161).

<sup>83</sup> Vgl. hier exemplarisch die bereits mehrfach zitierte Studie Zima, *Theorie des Subjekts* sowie Wilhelm Schmid, *Auf der Suche nach einer neuen Lebenskunst: Die Frage nach dem Grund und die Neubegründung der Ethik bei Foucault* (Frankfurt/M., 2000).

## 9.2 Caryl Churchills *A Number*: Zum Problem menschlicher Selbstwahrnehmung unter dem Signum moderner Wissenschaft und Technologie

---

One's own life – that is the important thing.

Oscar Wilde. *The Picture of Dorian Gray*

Caryl Churchills *A Number* (2002)<sup>1</sup> beschreibt die Frage des englischen Gegenwartsdramas nach Identität, Autonomie und Lebensgestaltung als Frage nach den Möglichkeiten, Grundlagen und Voraussetzungen menschlicher Individualität und einer individuellen Lebensführung unter den Bedingungen moderner Wissenschaft und Technologie, konkret unter den Bedingungen der Gentechnologie und der durch diese ins Bewusstsein des Einzelnen tretenden „biologische[n] Bedingtheit“<sup>2</sup> unserer Existenz. Dieser Themenkomplex manifestiert sich im Stück anhand einiger der Figuren als Problem sinnhafter *individueller* Selbstwahrnehmung, das heißt einer Wahrnehmung des eigenen Selbst als in seinem „Dasein [...] [und] Sosein“<sup>3</sup> Einmaligem und Einzigartigem. So hegen insbesondere die beiden Söhne B1 und B2 aufgrund einer klontechnisch bewirkten (vermeintlichen) genetischen Identität (verstanden als völlige Übereinstimmung beziehungsweise Gleichheit) und aufgrund einer hieraus resultierenden Selbstbetrachtung unter dem Vorzeichen der (sowohl aus natur- als auch aus kulturwissenschaftlicher Sicht überdenkenswerten) Dichotomie *Original versus Kopie* massive Zweifel an ihrer jeweiligen Einzigartigkeit und individuellen Identität. Indem *A Number* nun aber problembewusst nach den **Möglichkeiten und Grenzen von Individualität und individueller Identität**

---

<sup>1</sup> Zitiert wird nach folgender Ausgabe: Caryl Churchill, *A Number* (London, 2002). Insbesondere für dieses Drama gilt, dass die Groß- und Kleinschreibung am Beginn sowie die Zeichensetzung am Ende zitierter Passagen im Sinne eines einheitlichen Schriftbildes meiner Arbeit angepasst wurde.

<sup>2</sup> Karl-Heinz Stoll, *Postmoderner Feminismus: Caryl Churchills Dramen* (Frankfurt/M. et al., 1995), 183. Zur Bedeutung von Identitäts- und Selbstgestaltungsthematik für das dramatische Werk Churchills, vgl. u.a. ibid., 179-182 und 192; Janelle Reinelt, „Caryl Churchill and the Politics of Style,” in: Elaine Aston und dies. (Hgg.), *The Cambridge Companion to Modern British Women Playwrights* (Cambridge et al., 2000), 174-193, 176; Amelia Howe Kritzer, „Political Currents in Caryl Churchill's Plays at the Turn of the Millennium,” in: Marc Maufort und Franca Bellarsi (Hgg.), *Crucible of Cultures: Anglophone Drama at the Dawn of a New Millennium* (Brüssel, 2002), 57-67, 58 sowie (hier auch unter spezifischem Bezug auf *A Number*) Julia M. Klein, „Caryl Churchill's Identity Crises,” *Chronicle of Higher Education*, 52,38 (2006), B15-B16, <<http://web.ebscohost.com/ehost/delivery?vid=8&hid=109&sid=1d3e1935-56f4-4053-b4fb-77ea44a25464%40sessionmgr102>> (14.01.2009; in dieser *html*-Version ohne Seitenangabe). Das Problem menschlicher Identitätskonstruktion unter den Bedingungen der Gentechnologie wird auch thematisiert in der ausgezeichneten (unveröffentlichten) Proseminararbeit Gabriele Dinkhauser, *Nonidentical Clones: Caryl Churchill's A Number. Drama in a Scientific Frame* (Mannheim, 2007), auf die ich mich im Folgenden verschiedentlich beziehen werde. Anzumerken bleibt, dass zu *A Number* bislang kaum Sekundärliteratur vorliegt. Auch die neueren Untersuchungen zum Drama Churchills befassen sich bisher höchstens ansatzweise mit diesem Stück.

<sup>3</sup> Dietmar Mieth, „Ethik, Moral und Religion,” in: Anne McLaren (Hg.), *Klonen: ethisch betrachtet* (Münster, 2004), 125-145, 137.



unter den Vorgaben moderner Wissenschaften und Technologien fragt<sup>4</sup> und somit deren tiefgreifenden Auswirkungen auf unsere Existenz veranschaulicht, ohne dass jene indes der Mehrheit der Menschen in gleichem Umfang verständlich oder gar handlungsmächtig zugänglich wären (womit das Phänomen der Abstraktheit der menschlichen Lebenswelt angesprochen ist, wie es von der Studie Hubert Zapfs diagnostiziert wird<sup>5</sup>), offenbart das Stück an der Wende vom alten zum neuen Jahrtausend exemplarisch, dass die Frage menschlicher Selbstgestaltung, welche im englischen Drama ab den 1890er Jahren zunehmend in den Mittelpunkt gerückt ist, weiterhin nicht nur lebensweltliche, sondern zudem auch dramatische Relevanz besitzen könnte. Darüber hinaus dokumentiert es die anhaltende Gültigkeit der dramenästhetischen Prämissen des *New English Drama*. So befindet sich *A Number* (wie sich im Verlauf meiner Überlegungen zeigen wird) im Einklang mit dem Handlungs- und Selbstgestaltungsmodell des britischen Dramas nach dem Zweiten Weltkrieg, indem es zwar durchaus nicht nur (vornehmlich anhand der Figuren B1, B2 und Salters) die Probleme und Begrenzungen menschlichen Handlungsbegehrens und Individualitätsstrebens betont, sondern zudem die Notwendigkeit der Akzeptanz der eigenen existenziellen Gegebenheiten als Voraussetzung jeglicher gelingenden Lebensgestaltung hervorhebt; zugleich stellt es jedoch der von B1 und B2 implizit zugrunde gelegten Konzeption körperlich-genetischer Determiniertheit des Menschen (insbesondere anhand der Figur Michaels) die Bedeutung von Interaktion sowie soziokultureller und vor allem biographischer Einflussfaktoren für die (positive) Selbstwahrnehmung sowie für die Ausbildung einer einmaligen Identität entgegen und verweist so letztlich auf die Möglichkeiten einer vom Einzelnen affirmierbaren *individuellen* Lebensgestaltung. Angesichts dessen distanziert sich *A Number* im Unterschied zu Howard Barkers *Seven Lears*<sup>6</sup> jedoch von poststrukturalistischen Grundpositionen und deren konsequenter Verabschiedung von Subjekt und Individualität. Da die figurale Autonomie zugleich aber eine nur begrenzte Autonomie ist und die den *dramatis personae* vom Stück eingeräumten Handlungs- und Selbstgestaltungsoptionen (anders als im Drama um 1900) nicht zu einer Marginalisierung oder gar Überwindung der thematischen Konfliktlagen und Problemkonstellationen führen, sondern sich vielmehr erst innerhalb dieser Begrenzungen einlösen lassen, kommen (wie

---

<sup>4</sup> An dieser Stelle sei kurz darauf verwiesen, dass die Dramen Caryl Churchills zunächst geprägt waren durch eher feministische Fragestellungen und demgemäß häufig aus (sozialistisch-)feministischer Perspektive betrachtet wurden (vgl. hierzu exemplarisch Amelia Howe Kritzer, *The Plays of Caryl Churchill: Theatre of Empowerment* [Basingstoke, London, 1991]). Wie allerdings schon anhand dieser ersten Überlegungen zu *A Number* deutlich wird, übergreift dieses Stück derartige Fragestellungen, womit es einen Trend widerspiegelt, der im churchillschen Werk Mitte der 1980er Jahre einsetzte, als die Dramen ihren Fokus zunehmend auf darüber hinausgehende Themenbereiche erweiterten. Vgl. hierzu u.a. Stoll, *Postmoderner Feminismus*, 13-16, 185-189 und 192-194; Christopher Innes, *Modern British Drama: The Twentieth Century* (Cambridge et al., 2002), 512 und 523 sowie Reinelt, „Caryl Churchill and the Politics of Style“, 174, 177-179 und 186.

<sup>5</sup> Vgl. Hubert Zapf, *Das Drama in der abstrakten Gesellschaft: Zur Theorie und Struktur des modernen englischen Dramas* (Tübingen, 1988).

<sup>6</sup> Zu Howard Barkers *Seven Lears*, vgl. Kapitel 9.1 meiner Arbeit.

gegen Ende meiner Ausführungen herauszuarbeiten ist) schließlich auch Form und Inhalt zur Deckung.



Indem sich *A Number* das Problem menschlicher Selbstwahrnehmung und Lebensgestaltung im Kontext des „ethically fraught subject of human cloning“<sup>7</sup> zum Gegenstand macht, rückt das Stück in eine gegenwärtige Diskussion um **Gentechnologie** ein, die um die Einschätzung möglicher Chancen und Gefahren der neuen Technologie, um die Abwägung von mit dieser „forefront of science“ (12) unweigerlich verbundenen rechtlichen und ethischen Gesichtspunkten sowie nicht zuletzt um die Bewertung der Frage nach der Vertretbarkeit potenziell folgeschwerer Eingriffe in die natürlichen Grundlagen unserer Existenz mittels der Klontechnik bemüht ist.<sup>8</sup> Wenngleich hier nicht auf die einzelnen Aspekte der vor allem in der Öffentlichkeit häufig genug eher affektiv geführten Debatte<sup>9</sup> eingegangen werden kann, so sei doch darauf verwiesen, dass die unterschiedlichen Standpunkte zum Klonen von Menschen, und hier insbesondere zum Klonen von Menschen durch Zell(kern)transfer,<sup>10</sup> einem Verfahren, das sich im Übrigen zum jetzigen Zeitpunkt als praktisch undurchführbar erweist,<sup>11</sup> von einer prinzipiellen Ablehnung bis hin zu einer an gewichtige Voraussetzungen geknüpften Billigung reichen.<sup>12</sup> In diesem Spektrum möglicher Positionen nimmt *A Number* (ähnlich wie sein intertextueller Vorgänger *Frankenstein*

---

<sup>7</sup> Una Chaudhuri, „Caryl Churchill,“ in: *The Oxford Encyclopedia of British Literature*, hg. von David Scott Kastan (Oxford et al., 2006), 473-478, 474. Vgl. hierzu auch Klein, „Caryl Churchill’s Identity Crises“.

<sup>8</sup> Vgl. hierzu u.a. Ingo Hillebrand und Dirk Lanzerath, *Klonen: Stand der Forschung, ethische Diskussion, rechtliche Aspekte* (Stuttgart, 2001), 3 und 9-10. Als Begründungen für die Notwendigkeit und Zweckdienlichkeit der Gentechnologie werden in dieser Diskussion unter anderem medizinisch-therapeutische Aspekte sowie die (Weiter-)Entwicklung von Methoden im Bereich der Reproduktionsmedizin angeführt (vgl. *ibid.*, 15-21). Die vor allem gegen das Klonen von Menschen vorgebrachten Einwände lassen sich unterscheiden in praktische Argumente einerseits und prinzipielle Argumente andererseits. Während erstgenannte hervorheben, dass diese Technik (momentan) mit unwägbaren Risiken verbunden und somit unverantwortlich ist, betonen letztgenannte grundlegende ethische Gesichtspunkte, indem sie unter anderem die Menschenwürde und die (kantische) Selbstzwecklichkeit des Menschen sowie nicht zuletzt dessen Individualität bedroht sehen. Auch wird verschiedentlich die Berechtigung von derartig massiven Eingriffen in die natürlich-göttliche Ordnung hinterfragt, wie sie die Gentechnologie unweigerlich mit sich bringt. Vgl. zu diesen Aspekten u.a. *ibid.*, 22-35 sowie Egbert Schrotten, „Ist das Klonen von Menschen prinzipiell falsch?“, in: Anne McLaren (Hg.), *Klonen: ethisch betrachtet* (Münster, 2004), 91-108, 95-100. Auf die genannten Argumente und Einwände kann an dieser Stelle nicht weiter eingegangen werden; einzig die Annahme, Klonen bedrohe die Individualität des Einzelnen, wird im Folgenden noch detailliert zu betrachten sein, nimmt sie doch eine Schlüsselfunktion innerhalb meiner Überlegungen zu *A Number* ein.

<sup>9</sup> Vgl. hierzu Ulrich Steinvorth, „Kritik der Kritik des Klonens“, in: Johann S. Ach et al. (Hgg.), *Hello Dolly?: Über das Klonen* (Frankfurt/M., 1998), 90-122, 120.

<sup>10</sup> Hierbei „wird mittels Zellkern- bzw. Zelltransfers eine Körperzelle oder lediglich deren Kern auf eine zuvor entkernte Eizelle übertragen. Entgegen der bisherigen wissenschaftlichen Auffassung kann dabei eine Zelle entstehen, die mit dem Vermögen ausgestattet ist, sich zu einem vollständigen Organismus zu entwickeln“ (Hillebrand und Lanzerath, *Klonen*, 13).

<sup>11</sup> Vgl. *ibid.*, 23-24 sowie Ohne Verfasserangabe, „Vorwort“, in: Anne McLaren (Hg.), *Klonen: ethisch betrachtet* (Münster, 2004), 7-12, 10.

<sup>12</sup> Vgl. Mieth, „Ethik, Moral und Religion“, 127-131.

knapp 200 Jahre zuvor) eine kritisch reflektierte und tendenziell wissenschaftsskeptische Haltung ein, indem das Stück in Form der (noch genauer herauszuarbeitenden) Probleme, die sich aus der Gentechnologie für die Selbstwahrnehmung des Einzelnen ergeben können, auf die potenziell schwerwiegenden Folgen aufmerksam macht, die aus dem (für die Zukunft im Bereich der Klontechnik durchaus denkbaren) Versuch des Menschen resultieren, sich zum „master-scientist“<sup>13</sup> aufzuschwingen, das heißt zum wissenschaftlich handelnden Subjekt, das die natürliche Umwelt als verfügbares und manipulierbares Objekt betrachtet und der eigenen Kontrolle zu unterwerfen trachtet. Zugleich zeigt sich anhand Michaels und dessen Umgang mit den ihn bis in die Grundfesten seiner Existenz affizierenden Ergebnissen der Gentechnologie, dass das Werk nicht in Wissenschaftspessimismus verfällt, sondern um das Aufzeigen von (allerdings mehrheitlich in den Aufgabenbereich des Individuums fallenden) Lebensperspektiven bemüht ist,<sup>14</sup> und das in Anbetracht einer Einsicht in die unaufhaltsam vorwärtsdrängende und wohl nur schwer zu bändigende Eigendynamik wissenschaftlicher Forschung. Das bedeutet, dass sich *A Number* als ein Plädoyer für verantwortungsbewusstes und verantwortungsvolles menschliches Handeln lesen lässt,<sup>15</sup> wenngleich es die Frage nach dessen Umsetzung auch eher skeptisch beurteilt. Daraus aber folgt, dass das churchillsche Drama mögliche Entfaltungsräume menschlicher Autonomie (verstanden als begrenzt *selbstbestimmtes* Handeln) ganz im Sinne des Erkenntnisinteresses meiner Arbeit weniger im Bereich des Wissenschaftlich-Technologischen und stattdessen eher im Bereich der individuellen Lebensgestaltung zu finden hofft.<sup>16</sup>

---

<sup>13</sup> Anne K. Mellor, „A Feminist Critique of Science“ (1988), in: Fred Botting (Hg.), *Mary Shelley: Frankenstein* (Basingstoke, London, 1995), 107-139, 111. Vgl. hierzu auch *ibid.*, 107-108 sowie Steinvorth, „Kritik der Kritik des Klonens“, 115. Vor einem solchermaßen umrissenen Hintergrund stellt Dinkhauser mit *Nonidentical Clones* eine interessante Deutung des churchillschen Dramas vor, derzufolge dieses die Form eines wissenschaftlichen Experimentes annimmt (vgl. 3), innerhalb dessen die *telling names* B1 und B2 bereits auf den Status beider Figuren als „experimental material“ (*ibid.*, 5) sowie auf deren aus dem Experiment resultierende Schwierigkeiten der Identitätskonstitution verweisen: „The limited number of characters and the concentration on the specific topic of cloning evoke the impression that the growing difficulties between Salter and his sons are observed like germinating lettuce seeds in a Petri dish. The abstract method of scientific examination, however, contrasts with the emotional and mostly incoherent language used by the protagonists“ (*ibid.*). In der Umsetzung auf der Bühne werden Identitätsthematik und Individualitätsproblematik im Übrigen noch dadurch betont, dass ein Schauspieler die Rollen aller drei Söhne übernimmt (vgl. hierzu die Regieanweisung des Stückes [2] sowie auch Chaudhuri, „Caryl Churchill“, 474).

<sup>14</sup> Dass die Haltung Michaels bei aller Lebensbejahung gleichwohl etwas zu optimistisch oder gar euphorisch anmutet, wird im Verlauf meiner weiteren Überlegungen noch herauszuarbeiten sein.

<sup>15</sup> Eine solchermaßen abwägende Position kommt auch in verschiedenen Texten zur (Ethik der) Klontechnik zum Ausdruck, die entweder von der Notwendigkeit der Gentechnologie ausgehen („Daher brauchen wir beides: Anerkennung der modernen Techniken und ihren bewußten Gebrauch.“ [Steinvorth, „Kritik der Kritik des Klonens“, 113]) oder aber angesichts von deren nicht zu leugnendem Vorhandensein auf die „ethischen Grenzen der Verfügungsgewalt“ (Hillebrand und Lanzerath, *Klonen*, 36) des Menschen über seine natürliche Umwelt hinweisen: „Die technischen Möglichkeiten können und werden für die ethischen Überlegungen eine Herausforderung sein, aber sie können sie nicht ersetzen“ (Mieth, „Ethik, Moral und Religion“, 131).

<sup>16</sup> Zu einer ähnlichen Schlussfolgerung unter übergreifendem Bezug auf die Dramen Churchills kommt Austin E. Quigley, „Stereotype and Prototype: Character in the Plays of Caryl Churchill“, in: Enoch Brater (Hg.), *Feminine Focus: The New Women Playwrights* (New York, Oxford, 1989), 25-52: „[The plays rec-

Betrachtet man die unterschiedlichen Argumente, die zur Verteidigung von Gen- und Klon-technologie angeführt werden, allerdings abstrahierend, so zeigt sich, dass ihnen tiefenstrukturell die Annahme gemein ist, derzufolge die wissenschaftlich-technologischen Interventionen in natürliche Grundlagen unserer Existenz eben hierzu einen wesentlichen Beitrag leisteten, das heißt einen Beitrag zum Bemühen des Menschen, „seine Vorstellungen von einem gelingenden Leben zu verwirklichen.“<sup>17</sup> Nun wäre es sicherlich vermessen, die unbestreitbaren Vorzüge technischer und medizinischer Methoden in Abrede zu stellen.<sup>18</sup> Gleichwohl verlangt jede differenzierte Bewertung neuer Technologien auch nach einer Berücksichtigung von durch sie möglicherweise hervorgerufenen oder zumindest intensivierten Problemlagen, und hier ist für die Auseinandersetzung mit *A Number* insbesondere der häufig vorgebrachte Einwand von Bedeutung, wonach Klonen die Individualität des Menschen gefährde.<sup>19</sup> Dieser Einwand wiederum erscheint auf den ersten Blick durchaus berechtigt, verfolgen die verschiedenen Verfahren des Klonens doch „das gemeinsame Ziel, ein *genetisch identisches Duplikat* herzustellen“<sup>20</sup>, das heißt das Ziel der „Erzeugung von genetisch ‚identischen‘ Organismen.“<sup>21</sup> Bei näherer Betrachtung jedoch offenbart sich, dass schon aus naturwissenschaftlicher Sicht die Rede von *Identität* im Sinne von vollständiger (genetischer) *Gleichheit* irreführend und statt dessen eher von (obschon großer) *Ähnlichkeit* auszugehen ist, denn „auch wenn es sich bei einem Klon um ein genetisches Duplikat des Ausgangsorganismus handelt, gilt für alle Klonverfahren, dass Veränderungen der Klone gegenüber dem Ausgangsorganismus nicht ausgeschlossen,“<sup>22</sup> sondern vielmehr unvermeidlich

---

ognize] that to treat social problems only socially is to close off one possible but problematic escape route – the one in which social alternatives arise from individuals’ exercising whatever degree of freedom they may yet retain in their socially contaminated imaginations” (47).

<sup>17</sup> Hillebrand und Lanzerath, *Klonen*, 27.

<sup>18</sup> Und angesichts dessen und angesichts möglicher Erweiterungen unserer Lebensqualität durch moderne Biotechnologien wird beispielsweise in Steinvorth, „Kritik der Kritik des Klonens“ ein (prinzipielles) Klonverbot zurückgewiesen (vgl. 115-116).

<sup>19</sup> Zur kritischen Auseinandersetzung mit diesem Argument, vgl. u.a. *ibid.*; Michael Quante, „Aber Dich gibt’s nur einmal für mich!?: Gefährdet Klonieren die Identität der Person?“, in: Rainer Paslack und Hilmar Stolte (Hgg.), *Gene, Klone und Organe: Neue Perspektiven der Biomedizin* (Frankfurt/M. et al., 1999), 109-124, sowie Hillebrand und Lanzerath, *Klonen*, 28-29.

<sup>20</sup> Hillebrand und Lanzerath, *Klonen*, 11 (Hervorhebung im Referenztext).

<sup>21</sup> Schrotten, „Ist das Klonen von Menschen prinzipiell falsch?“, 92. Anhand des Kriteriums der jeweils verfolgten *spezifischen* Zielsetzung wird hierbei unterschieden zwischen einerseits reproduktivem Klonen, das „die Erzeugung eines Menschen [beschreibt], der mit einem anderen genetisch identisch ist“ (*ibid.*, 98) und andererseits therapeutischem Klonen, das heißt der „klontechnische[n] Erzeugung menschlicher Embryonen, Zellen oder Zellverbände mit dem Ziel ihrer (verbrauchenden) Verwendung zu diagnostischen oder therapeutischen Zwecken bzw. darauf bezogenen oder anderweitigen biologisch-medizinischen Forschungszwecken“ (Hillebrand und Lanzerath, *Klonen*, 22). An dieser Stelle kann weder auf mögliche Probleme einer derartigen Differenzierung eingegangen werden (vgl. hierzu Mieth, „Ethik, Moral und Religion“, 133) noch auf den offensichtlichen Zynismus letztgenannter Definition. Entscheidend ist hier (im Interesse einer systematischen Auseinandersetzung mit dem Gegenstand) einzig der Hinweis darauf, dass für meine weiteren Überlegungen zu *A Number* vor allem das reproduktive Klonen von Bedeutung ist.

<sup>22</sup> Hillebrand und Lanzerath, *Klonen*, 14. Zur Unvermeidlichkeit von Veränderungen der Klone sowie zum angemesseneren Begriff der *Ähnlichkeit*, vgl. Schrotten, „Ist das Klonen von Menschen prinzipiell falsch?“, 92-93 und 99. Von Bedeutung sind in diesem Zusammenhang unter anderem spontane Mutationen sowie

sind. Daraus allerdings folgt, dass sich die später noch unter kulturwissenschaftlichen Gesichtspunkten zu problematisierende Dichotomie *Original versus Kopie*, wie sie in der Debatte um die Klontechnik verschiedentlich herangezogen wird, schon auf Grundlage der Genetik als sachfremd herausstellt, wäre doch „der Klon [...] eines Menschen [...] nicht die Kopie [...] dieses Menschen.“<sup>23</sup>

Aus den vorausgegangenen Überlegungen kann nun jedoch nicht geschlossen werden, Gen- und Klontechnologie besäßen keinerlei Bedeutung für die Fragen nach der Identität und der Individualität des Menschen. Ganz im Gegenteil ist sogar davon auszugehen, dass „die zunehmende Technisierung auch der menschlichen Natur im menschlichen Selbstverständnis [...] ihren Niederschlag finden wird,“<sup>24</sup> indem vor allem das dichotomische Denkmuster von „original“ (10) und „copy“ (14), wie nicht zuletzt *A Number* anhand von B1 und B2 offenbart, unabhängig von seiner wissenschaftlichen Dekonstruktion jederzeit *lebensweltliche* Wirkungsmacht zu entfalten droht. Folgerichtig zeigen sich aber diese beiden Figuren zutiefst in ihrem Selbstbezug affiziert, zweifeln sie doch aufgrund des Daseins als Klon beziehungsweise aufgrund der Existenz einer mehr oder weniger großen Anzahl von mit den eigenen genetischen Anlagen weitgehend übereinstimmenden Personen fundamental an ihrer Individualität, das heißt an ihrem je einmaligen und einzigartigen Sosein:

B1: and this copy they grew of me, that worked out all right? (17)

B2: Because there's this person who's identical to me [...] which is exactly the same genetic person. (29)

Nun wird die Entwicklung eines Menschen allerdings nicht nur durch seine körperlich-genetischen Anlagen beeinflusst; dies zu unterstellen, hieße, einen

genetischen Determinismus [vorauszusetzen], dem zufolge die Gene eines Individuums vollständig und wesentlich dessen Eigenschaften bestimmen würden, seine Biografie eingeschlossen. Indes gibt es nicht den geringsten Grund für die Annahme, dass dieser Determinismus wahr ist; vielmehr sind es das Genom und die Umwelt, deren Zusammenspiel erst die qualitative Einmaligkeit eines Individuums ergeben.<sup>25</sup>

---

die mitochondriale DNA (das heißt Erbmaterial, das der entkernten Zelle entstammt und nicht dem implantierten Zellkern), und nicht zuletzt „können sich unterschiedliche Umweltbedingungen erheblich auf die biologische Individualentwicklung auswirken und zu deutlichen Veränderungen gegenüber dem Ausgangsorganismus führen“ (Hillebrand und Lanzerath, *Klonen*, 14; vgl. auch *ibid.*, 13).

<sup>23</sup> Ohne Verfasserangabe, „Vorwort“, 8. Angesichts dessen aber erweist sich schon hier die deutsche Übersetzung des Dramentitels (Caryl Churchill, *Die Kopien*, übers. von Falk Richter [Köln, ohne Jahresangabe]) als ungeeignet, da diese weder berücksichtigt, dass es sich bei Ausgangsindividuum und Klon um eine lediglich näherungsweise (genetische) Übereinstimmung handelt, noch die (im Verlauf meiner weiteren Überlegungen noch herauszuarbeitenden) Individuierungspotenziale des Einzelnen zum Ausdruck bringt, denen für meine Deutung des Stückes jedoch eine entscheidende Funktion zukommt.

<sup>24</sup> Quante, „Gefährdet Klonieren die Identität der Person?“, 122.

<sup>25</sup> Dan W. Brock, „Auch ein Klon ist frei geboren,“ übers. von Gero von Randow, *Die Zeit* (19.08.2004), <[http://www.zeit.de/text/2004/35/Essay\\_Brock](http://www.zeit.de/text/2004/35/Essay_Brock)> (14.01.2009; in dieser *html*-Version ohne Seitenangabe).

Das aber bedeutet, dass sich eine individuelle Identität nicht auf der Grundlage *eines* Kriteriums konstituiert, sondern erst in der *Kombination* mehrerer Faktoren innerhalb eines mehrdimensionalen Kräftefeldes, und hier sind neben den körperlich-genetischen Voraussetzungen, deren Einfluss keinesfalls vernachlässigt werden soll, insbesondere das konkrete soziokulturelle (und nicht zuletzt persönlich-familiäre) Umfeld (der Sozialisation) sowie die eigene Biographie als der bislang zurückgelegte, einmalige und unwiederholbare Lebensweg relevant,<sup>26</sup> der wiederum unter anderem durch (bewusste, semibewusste oder unbewusste) Entscheidungen des Einzelnen ausgeformt wurde, denen im Übrigen durchaus das vordringliche Bemühen eingeschrieben gewesen sein konnte, sich von einem anderen und möglicherweise (in welcher Form auch immer) ähnlichen Individuum zu unterscheiden. Demzufolge verfügt der Mensch aber nicht zuletzt über die Fähigkeit, sein Dasein innerhalb bestimmter Rahmenbedingungen als eine unwiederholbare Schnittstelle in Raum (soziokulturelle Dimension) und Zeit (biographische Dimension) zu gestalten und ihm eine einzigartige Form zu geben, welche durch die genetischen Veranlagungen in keiner Weise vorherbestimmt oder vorherzusagen ist: „Autonomie und biographische Identität entstehen in der Art und Weise, in der ein Subjekt sich zu seinen (wie immer zustande gekommenen) natürlichen Vorgaben verhält.“<sup>27</sup> Und nachdem sich eine unverwechselbare Identität im Sinne eines je einmaligen Soseins schließlich in ganz spezifischen Interaktionsbeziehungen ausbildet, scheint letztlich auch an dieser Stelle (ähnlich wie oben für die Genetik festgehalten) die

---

Als empirischer Beleg dafür, dass (weitgehende) genetische Übereinstimmung nicht zu einer Identität im Sinne der Gleichheit zweier Menschen führt, wird in diesem Zusammenhang verschiedentlich auf das Beispiel eineiiger Zwillinge verwiesen, deren (genetische) Ähnlichkeit sogar noch größer ist als die von Ausgangsorganismus und Klon (stimmt doch bei Erstgenannten auch die mitochondriale DNA überein) und die sich dennoch körperlich-psychisch wie auch im Hinblick auf ihre Biographie voneinander unterscheiden (können). Vgl. hierzu u.a. Steinvorth, „Kritik der Kritik des Klonens,“ 92; Ohne Verfasserangabe, „Vorwort,“ 8 sowie Schrotten, „Ist das Klonen von Menschen prinzipiell falsch?,“ 92. Vernachlässigt werden darf hier gleichwohl nicht, dass es sich bei Klonen (im Unterschied zu eineiigen Zwillingen) um das Ergebnis eines willentlichen (wissenschaftlichen) Tuns handelt, was durchaus (negative) Auswirkungen auf das Selbstverhältnis des daraus entstandenen Menschen haben kann (vgl. hierzu auch Brock, „Auch ein Klon ist frei geboren“).

<sup>26</sup> Vgl. hierzu auch Schrotten, „Ist das Klonen von Menschen prinzipiell falsch?,“ der im Hinblick auf die genetische Ähnlichkeit zwischen Klon und Ausgangsindividuum betont, dass „diese Ähnlichkeit, wie groß sie auch sein mag, nur als ein Teil der ‚Identität‘ eines Individuums angesehen werden [kann], denn die Individualität eines Menschen wird auch durch psychologische, soziale und kulturelle Faktoren beeinflusst“ (99). Vgl. zu diesen Überlegungen auch *ibid.*, 100. Angesprochen ist hiermit unter anderem ein spezifischer soziokultureller Kontext, innerhalb dessen sich die Sozialisation des Einzelnen vollzieht und innerhalb dessen sich solchermaßen eine individuelle persönliche Identität ausbildet.

<sup>27</sup> Quante, „Gefährdet Klonieren die Identität der Person?,“ 121. Einschränkend angemerkt werden muss im Kontext obigen Zitats, dass die für meine Arbeit zentralen Begrifflichkeiten der *Autonomie*, der *Identität* oder auch der *Individualität* in der naturwissenschaftlich-philosophischen Debatte um Gentechnologie und Klonen oftmals undifferenziert (Identität, Individualität) oder wenig problembewusst (Autonomie) verwendet werden, so beispielsweise in Schrotten, „Ist das Klonen von Menschen prinzipiell falsch?,“ 98-100 oder in Brock, „Auch ein Klon ist frei geboren“. Zur konzeptuellen Beschreibung menschlicher Identität und Individualität mit den Metaphern von Raum und Zeit, vgl. auch Sarah Heinz, *Die Einheit in der Differenz: Metapher, Romance und Identität in A.S. Byatts Romanen* (Tübingen, 2007), 114-116. An dieser Stelle scheint im Übrigen auch das Identitätsmodell der Studie Glombs auf, das Identität verortet im „Schnittpunkt von gesellschaftlicher Interaktion und individueller Biographie“ (Stefan Glomb, *Erinnerung und Identität im britischen Gegenwartsdrama* [Tübingen, 1997], 27).

Folgerung nahezuliegen, dass der Individualität des Menschen durch die Klontechnik keine Gefahr erwächst, ist doch nicht nur in den genannten Faktoren der Identitätskonstitution (soziokulturelles Umfeld, Interaktionsbeziehungen, Biographie) *per se* Differenz angelegt, sondern verfügt der Einzelne hier zudem über mannigfaltige Spielräume der Lebensgestaltung.<sup>28</sup>

Die Bedeutung von Interaktion für persönliche Identität allerdings verweist auf das oben thematisierte Problem der Selbstwahrnehmung des Menschen (im vorliegenden Falle Klon und Ausgangsindividuum) zurück, kommt doch den durch das soziale Umfeld vermittelten Rückmeldungen wesentliche Bedeutung für das Verständnis des Einzelnen von sich selbst zu: „Meine Vorstellung von der Vorstellung der anderen von mir – wie ich glaube, von anderen gesehen zu werden – hat entscheidenden Einfluß auf mein Selbstkonzept.“<sup>29</sup> Unabhängig von jeglicher (*theoretisch* wohlbegründeten) Einsicht in die beschriebenen Faktoren und Prozesse der Ausbildung einer individuellen Identität sowie in die daraus notwendigerweise resultierende Differenz zweier Individuen zeitigt das Klonen in diesem Kontext aber dennoch grundlegende lebenspraktische Konsequenzen, indem es als gleichsam konstitutiver Bestandteil in die Fremdwahrnehmung des Klons wie vermutlich auch des Ausgangsorganismus und somit letztlich in deren „evaluative[s] Selbstverständnis[]“<sup>30</sup> überzugehen scheint und latent die Frage nach ihrer Einmaligkeit und Einzigartigkeit aufwirft. Das Problem individueller Identität erweist sich im Kontext der Gentechnologie also weniger als ein Problem naturwissenschaftlicher Analyse oder identitätstheoretischer Betrachtung und eher als ein performatives Problem des täglichen Lebensvollzugs, in welchem es wiederum vor allem in Abhängigkeit „von der Akzeptanz des Klons in Familie und Gesellschaft und von der daraus resultierenden Selbstwahrnehmung des Klons“<sup>31</sup> auftritt. Inten-

---

<sup>28</sup> Dem wird allerdings in der Diskussion um die Klon- und Gentechnologie verschiedentlich entgegengehalten, dass dem geklonten Menschen aufgrund seiner möglicherweise gegebenen Nachzeitigkeit im Verhältnis zum Ausgangsindividuum ein „Recht auf Nichtwissen“ und der „Glaube daran, sein eigenes Leben selbstbestimmt gestalten zu können,“ genommen werde, das heißt „das Recht darauf, sein Leben als zukunfts offen und zu gestaltendes begreifen zu können“ (Quante, „Gefährdet Klonieren die Identität der Person?“, 117 [Hervorhebung im Referenztext]). Setzt der genannte Einwand auch nicht zwingend einen genetischen Determinismus voraus (vgl. *ibid.*, 117-118, wo er insgesamt skeptisch beurteilt wird), so lässt er indes unberücksichtigt, dass „der spätere Zwilling [...] sein Leben in einer anderen familiären, sozialen und historischen Umwelt gestalten“ würde und demgemäß „vor andere Entscheidungen gestellt [wäre] als der frühere“ (Brock, „Auch ein Klon ist frei geboren“). Zugleich verweist er aber implizit auf das für den Prozess der Lebensgestaltung und der Identitätskonstituierung wohl entscheidende Problem der Klontechnik, nämlich auf deren Konsequenzen für das Selbstverhältnis des Einzelnen. Zum Argument des (vermeintlichen) Wissens des Klons um die eigene Zukunft, vgl. auch Steinvorth, „Kritik der Kritik des Klonens“, 98-110. Zu den obigen Überlegungen bezüglich des Verhältnisses von genetischer Konstitution einerseits und der Bedeutung eines spezifischen Umfeldes sowie den Entfaltungsmöglichkeiten des Einzelnen andererseits, vgl. auch Hillebrand und Lanzerath, *Klonen*, 29. Zur Bedeutung von Interaktionsbeziehungen für die Ausbildung einer individuellen Identität, vgl. auch Dinkhauser, *Nonidentical Clones*, 5.

<sup>29</sup> Glomb, *Erinnerung und Identität*, 14.

<sup>30</sup> Quante, „Gefährdet Klonieren die Identität der Person?“, 112. Vgl. hierzu auch Hillebrand und Lanzerath, *Klonen*, 29.

<sup>31</sup> Schrotten, „Ist das Klonen von Menschen prinzipiell falsch?“, 99. Vgl. hierzu auch Quante, „Gefährdet Klonieren die Identität der Person?“, 112-113.

siviert (wenn nicht gar allererst hervorgerufen) werden die sich hier abzeichnenden schwerwiegenden Konfliktlagen noch durch das

in der gegenwärtigen westlichen Kultur stark entwickelte Bedürfnis nach Nichtaustauschbarkeit und Unverwechselbarkeit, nach Originalität und Authentizität [...], [das] kollidiert mit der Vorstellung eines Doppelgängers und [...] die Ängste hervor[ruf]t, auswechselbar zu sein.<sup>32</sup>

Demgemäß treffen hier mit Klon- und Gentechnologie einerseits sowie (internalisierter) kultureller Individualitätsanforderung andererseits aber zwei Phänomene unserer Zeit aufeinander, und sie treffen sich im Schnittpunkt des Selbstverhältnisses des Menschen, in welchem sie fundamentale Verwerfungen auszulösen scheinen. Auch eine „Aufklärung über die mangelnde Determination der Gene“ vermöchte daran wohl wenig zu ändern, geht diese Annahme doch davon aus, dass der Mensch „mit seinem Urteilsvermögen [...] eine Selbständigkeit und die Idee einer Eigenheit“<sup>33</sup> gewinne, ohne jedoch das Beharrungsvermögen eines in der Gefühlsstruktur verankerten Unbehagens des Einzelnen angesichts von ihm bis in die Grundfesten seiner Existenz berührenden abstrakten Wissenschaften und Technologien zu berücksichtigen. Allein das (aufgrund der Komplexität des Gegenstandes ohnehin schwer vermittelbare) *Wissen* darum, dass das Verhältnis des Klons zum Ausgangsindividuum im Unterschied zu seinem Verhältnis zu anderen Personen (wie im Übrigen zur belebten Umwelt insgesamt<sup>34</sup>) keine Frage von Gleichheit oder Differenz, sondern vielmehr eine Frage stärker oder schwächer ausgeprägter (genetischer) Ähnlichkeit<sup>35</sup> ist und die ihm gegebenen Freiräume individuierender Lebensgestaltung hiervon weitgehend unberührt bleiben, wird für einen Großteil der Menschen die durch die Klontechnik hervorgerufenen Unsicherheiten bezüglich möglicher oder vermeintlicher Gefährdungen von *Individualität* oder *Originalität* wohl nicht beseitigen können. Ist indes die Annahme plausibel, dass „die Praxis des Klonierens von Menschen eine schleichende Erosion unseres Selbstverständnisses als individueller Personen nach sich zöge,“<sup>36</sup> indem sie ein Bewusstsein des eigenen Da-

---

<sup>32</sup> Quante, „Gefährdet Klonieren die Identität der Person?“, 121.

<sup>33</sup> Steinvorth, „Kritik der Kritik des Klonens“, 101 und 110. Dieser Aufsatz scheint in seiner Argumentation insgesamt das menschliche Urteils- und Reflexionsvermögen zu über- und angesichts dessen die Probleme zu unterschätzen, die durch die Klontechnik im Selbstverhältnis des Einzelnen wohl unweigerlich auftreten werden. Vgl. zu diesen Überlegungen auch Quante, „Gefährdet Klonieren die Identität der Person?“, 120-121.

<sup>34</sup> Insbesondere Letzteres wird von Michael hervorgehoben, der in diesem Kontext zudem seine bezüglich der existenziellen Gegebenheiten affirmative Lebenshaltung zum Ausdruck bringt: „We’ve got ninety-nine per cent the same genes as any other person. We’ve got ninety per cent the same as a chimpanzee. We’ve got thirty percent the same as a lettuce. Does that cheer you [Salter; M.R.] up at all? I love about the lettuce. It makes me feel I belong“ (50).

<sup>35</sup> Zum Zusammenspiel der Konzepte der *Gleichheit*, der *Differenz* und der *Ähnlichkeit*, vgl. (mit leicht anderer Fokussierung) auch Heinz, *Die Einheit in der Differenz*, u.a. 88.

<sup>36</sup> Quante, „Gefährdet Klonieren die Identität der Person?“, 121. Zur Beschreibung der obigen Problemkonstellation lassen sich auch die Konzepte der „*idem*-Identität“ und der „*ipse*-Identität“ heranziehen, welche persönliche Identität verstehen einerseits als „Selbigkeit“ (*idem*) und andererseits als „Selbstheit“ und „Selbstbewusstsein“ (*ipse*) (Stefan Glomb, „Identitätstheorien“, in: Ansgar Nünning (Hg.), *Metzler Lexi-*



seins als eines wissenschaftlich-technisch konstruierten Daseins hervorriefe, welchem es zudem an Einmaligkeit und Einzigartigkeit mangle, so drängt sich der Schluss auf, dass das Klonen von Menschen auch zukünftig im Sinne eines verantwortungsvollen wissenschaftlichen Handelns und nicht zuletzt „aus der ‚Perspektive einer Theorie des guten Lebens‘“<sup>37</sup> unterbleiben sollte.



Wie *A Number* exemplarisch offenbart, affizieren Gentechnologie und Klontechnik durch die Erzeugung geklonter Menschen in (sieht man von der Figur Michaels ab) überwiegend negativer Weise die Fremd- und vor allem die Selbstwahrnehmung potenziell aller am Klonverfahren beteiligter Personen, und hier insbesondere die der Klone (B2 und Michael), des geklonten Ausgangsindividuums (B1) sowie nicht zuletzt auch des den Klonvorgang allererst veranlassenden Individuums (Salter).<sup>38</sup> Im Interesse der Fokussierung auf die identitätsrelevanten Auswirkungen des Klonens auf den Einzelnen bleibt im churchillschen Stück allerdings das soziale Umfeld ausgeblendet, welches indes im Wesentlichen mit ähnlichen Fragestellungen befasst sein dürfte wie die im engeren Sinne Betroffenen, und darüber hinaus auch das wissenschaftlich-technisch handelnde Subjekt, das gleichwohl von Salter im Einklang mit der bereits herausgearbeiteten Gesamtperspektive des Werkes zumindest andeutungsweise kritisch reflektiert wird: „Copies of you which some mad scientist has illegally“ (4). Dass es sich (wie eben gemutmaßt) im Falle von B1 um das Ausgangsindividuum handle und im Falle von B2 und Michael um Klone, bedarf allerdings noch einer kurzen Erläuterung, lässt sich dies doch selbst bei detaillierter Analyse nicht zweifelsfrei ergründen, da eine solchermaßen skizzierte Konstellation letztlich einzig auf figurale Aussagen zurückgeht, die im gesamten Stück aber (wie im Anschluss unter Bezug auf Salter noch näher aufzuzeigen ist) den Eindruck der Widersprüchlichkeit und der (interessengeleiteten)

---

kon Literatur- und Kulturtheorie: Ansätze, Personen, Grundbegriffe [Stuttgart, Weimar, 42008], 307-308, 307). Wie B1 und B2 verdeutlichen, besteht für Klon und Ausgangsindividuum aufgrund der Annahme der Selbigkeit die Gefahr, kein Selbstbewusstsein als individuelle Person zu entwickeln, die in ihrer Selbstheit nicht nur „zu unterschiedlichen Zeiten und an unterschiedlichen Orten“ (ibid.) mit sich selbst identisch, sondern darüber hinaus von allen anderen Personen verschieden ist.

<sup>37</sup> Quante, „Gefährdet Klonieren die Identität der Person?“, 122 (zitiert nach D. von der Pfordten, „Klonierung als Manipulation“, *Frankfurter Rundschau* [22.07.1997]). Das Argument der Individualität und die daraus resultierende Forderung nach einer Selbstbeschränkung der (Natur-)Wissenschaften formuliert Mieth, „Ethik, Moral und Religion“ als „Argument der Nicht-Instrumentalisierung“ folgendermaßen: „Dieses Argument lautet, dass jeder Mensch, selbst wenn er oder sie kein Anrecht auf eine eigene einzigartige Identität hat, das Recht hat, nicht als Kopie eines anderen Menschen nach den Vorstellungen einer dritten Person konstruiert zu werden. [...] Meines Erachtens müssen wir [...] als verantwortungsvolle Menschen alles Erdenkliche unternehmen, um eine einzigartige Identität zu garantieren“ (130). Dass das Vertrauen in eine solchermaßen notwendige Selbstbeschränkung angesichts einer Eigendynamik wissenschaftlichen Forschungsstrebens gleichwohl vergebens sein könnte, wurde bereits oben anhand der Perspektive von *A Number* auf dieses Problem aufgezeigt.

<sup>38</sup> Zur systematischen Auseinandersetzung mit den prinzipiell vom Klonverfahren betroffenen Personen, vgl. Quante, „Gefährdet Klonieren die Identität der Person?“, 113-115.

Unzuverlässigkeit vermitteln, wodurch aber schließlich auch die beschriebene Konstellation mit der gebotenen Vorsicht zu betrachten ist. Plausibilität wird ihr indes zunächst durch das im Nebentext genannte Alter der Söhne verliehen;<sup>39</sup> zugleich handelt es sich hierbei jedoch um eine nur notwendige, keinesfalls aber hinreichende Bedingung für die Annahme, B2 und Michael seien aus dem genetischen Code von B1 entstanden. Wenn im Folgenden dennoch von der dargestellten Figurenkonstellation ausgegangen wird, so vor dem Hintergrund des Umstandes, dass diese unabhängig von ihrer Verifizierbarkeit die Grundlage des Handelns und der (mehrheitlich problembehafteten) Fremd- und Selbstwahrnehmung der *dramatis personae* darstellt, und eben damit ist letztlich das Erkenntnisinteresse meiner Untersuchung von *A Number* benannt.

Angeleitet werden soll diese Untersuchung im Folgenden durch die bereits formulierte übergeordnete These, wonach das churchillsche Stück die Frage nach Identität, Autonomie und Selbstgestaltung als Frage nach den Möglichkeiten, Bedingungen und Grenzen menschlicher Individualität und einer (bejahenswerten) individuellen Lebensführung stellt, und das vermittelt einer Auseinandersetzung mit fundamentalen und aus der Konfrontation mit neuartigen Wissenschaften und Technologien resultierenden Problemlagen in der figuralen Selbstwahrnehmung. Als identitätsrelevante und autonomiebegrenzende Faktoren, und damit ist die zweite erkenntnisleitende These benannt, präsentiert *A Number* dabei die Herausforderungen, die sich für den Einzelnen aus den Konstellationen einer Sekundärwelt wissenschaftlich-technologischer Abstraktionen ergeben,<sup>40</sup> insbesondere die durch diese bewirkten existenziellen Gegebenheiten und Voraussetzungen menschlichen Daseins, welche die unhintergehbare Grundlage jeder erfolgreichen Lebensgestaltung darstellen, sowie das mit ihnen potenziell verbundene Intervenieren von Gefühlsstruktur und Psyche, das einer gelingenden Gestaltung eines bejahenswerten Lebens im Wege stehen kann. Meine dritte These schließlich thematisiert die im Drama reflektierten Kriterien der (individuellen) Identitätskonstituierung, die neben der genetisch-körperlichen Dimension die eigene Biographie, das spezifische soziokulturelle Umfeld und nicht zuletzt das je einmalige Geflecht von Interaktionsbeziehungen umfassen.



Probleme bereiten die konkreten Resultate von Gentechnologie und Klontechnik in *A Number* zunächst der **Figur Salters**, und das innerhalb der Interaktion mit den drei Söhnen sowohl in Form der Fremd- als auch der Selbstwahrnehmung. So fällt es ihm sichtlich schwer, diese als je einmalige und von allen anderen Menschen (und somit auch voneinander) grundsätzlich verschiedene Individuen zu begreifen, eine Unsicherheit, die besonders in seiner persistenten Suche

---

<sup>39</sup> Vgl. hierzu u.a. 2. Zur Unzuverlässigkeit des von den Figuren auf der Bühne Vermittelten, vgl. auch Klein, „Caryl Churchill’s Identity Crises“.

<sup>40</sup> Wie sich in Anlehnung an die zapfsche Studie formulieren lässt (vgl. Zapf, *Das Drama in der abstrakten Gesellschaft*, 7).

nach einem verlässlich Differenz verbürgenden Fundament der Individualität Michaels augenfällig wird: „Tell me something about yourself that’s really specific to you, something really important“ (44). In Salters Bemühen um klar umrissene Konturen in der Konfrontation mit Personen, die in seinem Bewusstsein eingedenk ihrer klontechnisch bewirkten Ähnlichkeit nur vage individualisiert und eher fluide ineinander überzugehen scheinen,<sup>41</sup> übersieht er allerdings, dass sich persönliche Identität nicht auf einen (möglicherweise genetisch angelegten) „Wesenskern“<sup>42</sup> traditioneller Identitätskonzepte zurückführen lässt („further in [...] just about yourself“ [47]), sondern sich vielmehr in spezifischen und je einmaligen Interaktionsbeziehungen konstituiert („I’m married, three children.“ [43]) sowie aus der biographisch bedingten und einzigartigen Kombination konkreter Lebensentscheidungen („I’m a teacher, mathematics.“ [ibid.]), Überzeugungen („You want what my beliefs, politics how I feel about war for instance is that?“ [45]) oder Vorlieben („Well here’s something I find fascinating, there are these people who used to live in holes in the ground.“ [44]) erwächst. Entsteht menschliche Einmaligkeit aber solchermaßen erst im Bezug des Einzelnen auf seine Umwelt,<sup>43</sup> und das als Individuelles innerhalb des Überindividuellen (indem die von Michael angesprochenen und prinzipiell überindividuellen Strukturelemente seines Lebens dennoch eine unwiederholbare Schnittstelle in Raum und Zeit abbilden) beziehungsweise als Differenz innerhalb einer Ähnlichkeit (indem sich die genannten und verallgemeinerbaren formalen Dimensionen gleichwohl in ihrer je konkreten inhaltlichen Ausgestaltung unterscheiden), so muss schließlich Salters Suche nach einer autarken Letztbegründung des Individuums zwangsläufig erfolglos und seine vom körperlich-genetischen Kriterium überlagerte Wahrnehmung der Söhne unweigerlich problembehaftet bleiben: „They’ve damaged your uniqueness, weakened your identity“ (7).

Vor einem auf solche Weise beschreibbaren Hintergrund allerdings wirken Salters mehrfache Bezeugungen der Verschiedenheit der Söhne eher der konkreten Interaktionskonstellation geschuldet, die ihn durch die direkte Konfrontation mit jenen in eine Rechtfertigungssituation versetzt und die auf ein im Selbstbezug möglicherweise bereits vorhandenes inneres Unbehagen verstärkend wirkt, das darauf zurückgeht, das Klonen eines Sohnes im Sinne eines Ersatzes

---

<sup>41</sup> Vgl. hierzu nicht nur die letzte Szene und die dortige Konfrontation mit Michael, sondern exemplarisch auch Salters Einwand gegenüber B1 („It wasn’t me again.“ [22]): „No but the same basic the same raw materials because they were perfect“ (ibid.). Ähnliches zeigt sich auch in der ambivalenten Aussagekonstellation ausgangs der ersten Szene, wo Salter zwar nicht nur von einer großen Ähnlichkeit, sondern auch von einer Differenz zwischen B2 und B1 auszugehen scheint, ohne allerdings über ein sinnhaftes Konzept bezüglich der Individualität des Gegenübers zu verfügen: „You are you because that’s who you are but I wanted one just the same because that seemed to me the most perfect [...] You’re the only one“ (14).

<sup>42</sup> Glomb, *Erinnerung und Identität*, 27.

<sup>43</sup> Und in diesem Sinne lässt sich nicht nur Identität, sondern auch Individualität als eine relationale Größe beschreiben, was unter anderem in Michaels Replik auf Salters Vorwurf („Because you’re just describing other people or [...] not yourself.“ [46]) impliziert ist: „But it’s people I love so“ (ibid.). Zum Konzept der *Identität* als Relation, vgl. Glomb, *Erinnerung und Identität*, 28.

(mutmaßlich) in Auftrag gegeben zu haben: „It’s a blur to be honest“ (17).<sup>44</sup> Die Salters Wahrnehmung folglich prägende Konzeption (genetisch begründeter) Gleichheit scheint jedoch nicht nur die Grundlage seines gegenwärtigen, sondern überdies auch die Grundlage seines vergangenen Handelns zu bilden, ist sie doch die letztlich notwendige Voraussetzung für die Initiierung des von ihm skizzierten Klonexperiments: „I didn’t want a different one, I wanted that again because you were perfect just like that and I loved you“ (40). An dieser Stelle eröffnet sich dem Rezipienten indes ein zweites und wohl bedeutsameres Problem in der Selbstwahrnehmung der Vaterfigur, deren Aussagen vom Bewusstsein eines zurückliegenden Fehlverhaltens gegenüber B1 zeugen: „I know I could have managed better because I did with you [B2; M.R.]“ (32). Dieses Problem wiederum zeigt sich zumindest mittelbar mit dem Klonexperiment verbunden, da Salter hierauf letztlich das Unterfangen zurückführt, seinen ersten Sohn identisch zu reproduzieren, um so die Vergangenheit im Versuch eines völligen Neubeginns zu überwinden: „I didn’t feel I’d lost him when I sent him away because I had the second chance“ (49).<sup>45</sup>

Nun ist ein solches Unterfangen sicherlich aus zwei Gründen *per se* zum Scheitern verurteilt. Zum einen, und das sollten meine bisherigen Ausführungen hinreichend deutlich gemacht haben, erweist sich das Vorhaben, eine im Hinblick auf Eigenschaften und Persönlichkeitsstruktur mit einer anderen Person *identische* menschliche Kopie zu erzeugen, die dann bestimmte und vom Ausgangsindividuum abgeleitete Hoffnungen zu erfüllen hätte, als undurchführbar, wird hier doch implizit ein genetischer Determinismus zugrunde gelegt, der indes den lebensweltlich-anthropologischen Prozessen der Identitätskonstituierung in keiner Weise gerecht zu werden vermag.<sup>46</sup> Diesen Prozessen, und damit ist der zweite Grund angesprochen, weicht allerdings auch das Streben nach einem vollständigen Neubeginn unter Auslöschung der eigenen Ge-

---

<sup>44</sup> Ein Unbehagen, das somit wohl nicht nur darauf zurückzuführen ist, einen Sohn verstoßen zu haben, sondern auch darauf, dass er sich semibewusst die weit verbreiteten und eingangs angedeuteten Vorbehalte innerhalb der westlichen Kultur gegen das Klonen von Menschen als wissenschaftlich-technologischem Vervielfältigungsprozess zu eigen macht, insbesondere das Argument der Nicht-Instrumentalisierung: „Es wird in das Sosein eines künftigen Menschen so eingegriffen, dass es den Zwecken genügt, die von außen her gesetzt werden“ (Mieth, „Ethik, Moral und Religion“, 137). Bedeutsam erscheint in obigem Kontext allerdings auch das von B1 ausgehende Gewaltpotenzial, das nicht nur im Mord an B2 gipfelt, sondern das sich im Stück auch gegen Salter zu wenden droht („Don’t patronise me [...] you don’t know what you’re doing.“ [20]) und das wohl nicht unbeträchtlichen Anteil an dessen nach außen präsentierten und betont selbstkritischen Unbehagen hat: „Nobody regrets more than me the completely unforeseen unforeseeable“ (21). Für Salters Beteuerungen hinsichtlich der Unterschiedlichkeit der Söhne, vgl. beispielsweise 26 und 29 (gegenüber B2) sowie 42-43 (gegenüber Michael). Für einen Hinweis auf innere Problemlagen Salters vor dem Hintergrund seiner Biographie, vgl. auch Klein, „Caryl Churchill’s Identity Crises“.

<sup>45</sup> Vgl. hierzu auch an anderer Stelle: „I did try that’s what I did I started again“ (34). Zu den obigen Überlegungen, vgl. auch Dinkhauser, *Nonidentical Clones*: „Instead of admitting failure with his first son [...] he drew on modern technology in an attempt to wipe out the past and create a new identity for himself. B2 [...] rebukes his father’s means to achieve this goal, because they reduce him and his brother to objects of such means“ (11-12).

<sup>46</sup> Zu dieser dem Klonverfahren zugrunde liegenden Motivation sowie zu den damit verbundenen Hoffnungen und Problemen, vgl. auch u.a. Quante, „Gefährdet Klonieren die Identität der Person?“, 111; Hillebrand und Lanzerath, *Klonen*, 18 und 29 sowie Brock, „Auch ein Klon ist frei geboren“.

schichte aus, hat die Vergangenheit doch unweigerlich Spuren hinterlassen, die nicht schlicht getilgt werden können, sondern die mit gegenwärtigem Selbstkonzept und auf die Zukunft hin ausgerichteten Lebensentwurf in Vorgängen der Assimilation und der Akkommodation in einen idealerweise spannungsfreien Einklang zu bringen sind.<sup>47</sup> Die inneren Disharmonien, die sich für den Einzelnen aus einem Misslingen derartiger Abgleichungsvorgänge ergeben, rücken in *A Number* im Vergleich zu Stoppards *Travesties*, wo Henry Carrs Streben nach positiver Selbstpräsentation sehr viel engmaschiger mit dessen internen Problemkonstellationen verknüpft wird,<sup>48</sup> allerdings weit weniger in den Mittelpunkt des Interesses und bilden im churchillschen Stück eher die gleichsam implizite Ausgangsbasis für Salters Verhalten in der Konfrontation mit seinen Söhnen. Angedeutet wird die Relevanz der biographischen Dimension für den Prozess der Identitätskonstituierung indes in Salters retrospektiven Bemühungen um Rechtfertigung und um positive Außendarstellung, aus denen sich für ihn letztlich (hierin Carr ähnlich) die Notwendigkeit der manipulativen Konstruktion von Vergangenheit ergibt.<sup>49</sup> Für den Rezipienten stellt sich dadurch jedoch (erneut *Travesties* vergleichbar) die Frage nach der Verlässlichkeit der Ausführungen Salters, präsentiert er doch letztlich nicht weniger als vier verschiedene und widersprüchliche Vergangenheitsversionen, die sich nicht zu einem bruchlosen Ganzen zusammenfügen lassen.<sup>50</sup> Zwar mag die letzte und verhältnismäßig detailliert ausgearbeitete Variante Salters, welche B2 in Form eines geklonten Ersatzes für B1 präsentiert, eine gewisse Plausibilität für sich beanspruchen, und das insbesondere dadurch, dass sie von B1 vor dem Hintergrund seiner biographischen Erfahrungen im Verlauf des Stückes intersubjektiv Bestätigung erfährt. Zugleich lässt sie sich aber ebenfalls nicht abschließend und unabhängig von den Figurenperspektiven verifizieren, denn auch wenn sie allen *dramatis personae* schließlich als Grundlage von Selbstwahrnehmung und Handeln dient, so ließe sich dies doch letztlich auf die immanente Überzeugungskraft einer Deutungsversion des Vergangenen zurückführen, die in ihrer detaillierten Ausgestaltung innerhalb der Logik eines fortschreitenden Interaktionsprozesses sukzessive, eigendyna-

---

<sup>47</sup> Zu den Prozessen der *Assimilation* und der *Akkommodation*, vgl. Glomb, *Erinnerung und Identität*, 12.

<sup>48</sup> Zu Tom Stoppards *Travesties*, vgl. Kapitel 8 meiner Arbeit.

<sup>49</sup> Vgl. hier auch Reinelt, „Caryl Churchill and the Politics of Style“, wo unter übergreifendem Bezug auf das dramatische Werk Churchills ausgangs des 20. Jahrhunderts festgestellt wird: „One might say that Churchill desired [sic] to dramatise how the past inhabits the bodies and identities of people living in the present“ (186).

<sup>50</sup> Zu diesen Versionen, vgl. 6 („they’ve taken your cells“), 11 („in vitro“), 13 („another son, yes, a first [...] who died, yes“) sowie 16 („about you sent me away and had this other one made from some bit of my body some“), wobei die letztgenannte Variante im weiteren Verlauf des Stückes von den Figuren verschiedentlich aufgegriffen und mit wiederkehrenden Konstruktionselementen schrittweise weiter ausgestaltet wird (vgl. hierzu 22, 30, 40 und 49). Allein durch das Vorhandensein widersprüchlicher Lesarten des Vergangenen wirken Salters Darstellungen wenig vertrauenswürdig und entsteht eher der Anschein seiner prinzipiellen Unzuverlässigkeit, die sich mit einer hochgradigen Interessengeleitetheit begründen lässt und auf die er im Übrigen selbst aufmerksam macht: „The whole thing is very vague to me“ (41). Darüber hinaus sind auch Fehlinformationen wie gegenüber Michael („Have you met the others?“ SALTER: You’re the first.“ [42]) wenig dazu angetan, seinen Ausführungen in ihrer Gesamtheit Glauben zu schenken.

misch und sich verfestigend allererst entsteht und solchermäßen zunehmend an Gewicht gewinnt.

• • • • •

Entscheidend ist nun aber, dass diese Version, welche die Söhne als Klon und Ausgangsindividuum zueinander in Beziehung setzt, den Hintergrund der Selbstwahrnehmung der Figuren bildet, vor dem insbesondere **B1 und B2** ihrer Existenz überwiegend ablehnend gegenüberstehen. Beide Söhne offenbaren im Verlauf des Stückes eine fundamentale Verunsicherung bezüglich der Einmaligkeit ihres Soseins, und das angesichts ihrer klontechnisch bewirkten genetischen Ähnlichkeit, die sie auf Grundlage eines genetischen Determinismus als Gleichheit deuten:

B1: and he looked just like me did he indistinguishable from. (18)

B2: we just happen to have identical be identical identical genetic. (5)

Die hieraus resultierende und bereits thematisierte Selbstbetrachtung vermittelt eines Gegenübers von *Original* und *Kopie* aber lässt ihnen ein Selbstverständnis als individuelle Person hochgradig problematisch wenn nicht gar unmöglich werden: „Not very like but very something terrible which is exactly the same genetic person“ (29).<sup>51</sup> Demzufolge bewirkt die Wahrnehmung als Klon und Ausgangsindividuum im Bewusstsein von B2 und B1 jedoch eine anhaltende Beunruhigung, und zu dieser vermag (wie eingangs bereits betont) auch ein eher diffuser Eindruck, wonach die genetischen Veranlagungen keinen Determinismus implizieren und überdies genetische Ähnlichkeit nicht in einer Gleichheit in der Person resultiert, kein hinreichendes Gegengewicht zu bilden. Dieser Eindruck wiederum kommt andeutungsweise nicht nur in den eben zitierten Aussagen, sondern vor allem in der folgenden und für die Beschreibung von Prozessen der Identitätskonstituierung zentralen Dialogpassage von B2 zum Tragen:

Someone with the same genetic exactly the same but at a different time a different cultural and of course all the personal all kinds of what happened in your own life your childhood or things all kind of because suppose you'd had a brother with identical an identical twin say but separated at birth so you had entirely different early you see what I'm saying would he have done the same things [...] so it's a combination of very complicated. (33)

---

<sup>51</sup> Anzumerken bleibt, dass B1 diese Problematik in seinen Aussagen weniger explizit zum Ausdruck bringt als B2. Zugleich bildet sie aber auch für ihn die Grundlage von Selbstwahrnehmung und Handeln, lassen sich doch primär hierauf der Mord an B2 sowie sein anschließender Selbstmord zurückführen (vgl. hierzu 49). Dass hier allerdings auch das gestörte Verhältnis zur Vaterfigur eine Rolle gespielt haben dürfte, wird im Folgenden noch aufzugreifen sein. Auf die Bedeutung des Problemkomplexes von *Original* und *Kopie* für *A Number* verweist auch Klein, „Caryl Churchill's Identity Crises“.

Ausgehend von der Frage, inwiefern die genetischen Voraussetzungen den Lebensweg des Einzelnen vorherbestimmen (*someone with the same genetic exactly [...] would he have done the same things*) deutet sich hier durchaus ein schemenhaftes Bewusstsein einer Vielzahl von Einflussfaktoren an, die erst in ihrer je einzigartigen Kombination zur Ausbildung einer individuellen Identität führen (*so it's a combination of very complicated*), verweist B2 doch auf die Bedeutung je spezifischer sozio-kultureller Bedingungen (*at a different time a different cultural*), familiärer Umstände (*suppose you'd had a brother with identical an identical twin say but separated at birth*) sowie biographischer Erfahrungen (*all the personal all kinds of what happened in your own life*) im Verlauf des zurückgelegten Lebensweges. Allein, die eigenen und negierten existenziellen Gegebenheiten, genauer die genetisch hohen Übereinstimmungen mit einer größeren Anzahl anderer Personen, scheinen sich in ihrer vermeintlichen Konsequenz der Unerreichbarkeit einer individuellen Lebensführung dergestalt tief in die Psyche von B2 wie auch von B1 eingegraben zu haben, dass die daraus resultierende Eigendynamik der Gefühlsstruktur jenes schemenhafte Bewusstsein dauerhaft zu überlagern und ihnen solchermassen eine Affirmation des Daseins prinzipiell unmöglich zu machen droht, was allerdings die *conditio sine qua non* für jedweden Ansatz einer gelingenden Formgebung eben dieses Daseins darstellte.<sup>52</sup> Woran es B1 und B2 somit mangelt, ist die Loslösung von der Konzeption eines genetischen Determinismus sowie, damit verbunden, eine tiefenstrukturell verankerte Einsicht in die individuelle Gestaltbarkeit ihres Lebens unter Akzeptanz der eigenen existenziellen Voraussetzungen, womit sich zugleich eine Gestaltungsaufforderung verbindet, um das Leben auf solche Weise überhaupt erst als ein so einmaliges wie schließlich bejahenswertes Leben ausformen zu können. In Anbetracht all dessen aber muss ihr „struggle to discover and articulate an identity for themselves“<sup>53</sup> letztlich unweigerlich erfolglos bleiben.

Erschwerend kommt in dieser Situation für B1 und B2 allerdings noch hinzu, dass die ihnen in der gesellschaftlichen Interaktion zuteilwerdende Rückmeldung, für die in *A Number* stellvertretend Salter steht, nicht dazu angetan ist, das Selbstverständnis einer in ihrem Sosein einmaligen Person oder auch den Eindruck ihres Lebens als eines individuell erfahrbaren und gestaltbaren Lebens zu vermitteln.<sup>54</sup> Dessen gegenwärtiges Verhalten gegenüber den Söhnen be-

---

<sup>52</sup> Und an eben dieser Stelle offenbart sich in *A Number* anhand von B1 und B2 sowie anhand von deren psychisch verankertem Unbehagen, dass (wie eingangs betont) die folgende Einstellung zum Klonen von Menschen, sei sie theoretisch auch wohlbegründet, lebenspraktisch hochproblematisch sein dürfte: „Die Technik des Klonens gibt den Geklonten kein Wissen von dem, was sie werden können. Ihr Schicksal steht weder [...] in den Genen noch in den Erwartungen anderer. Was sie aus ihren angeborenen Eigenschaften machen, hängt bei ihnen wie bei allen Menschen außer von den allgemeinen Umständen von ihrer eigenen Willkür und ihren Ideen ab“ (Steinvorth, „Kritik der Kritik des Klonens“, 110). Allein mit den *allgemeinen Umständen* ist hier eine entscheidende Einschränkung formuliert, die nicht zuletzt auf die Frage der Selbst- und Fremdwahrnehmung sowie auf den im Folgenden zu thematisierenden (internalisierten) externen Erwartungsdruck verweist.

<sup>53</sup> Frances Gray, „Caryl Churchill“, in: John Bull (Hg.), *British and Irish Dramatists Since World War II: Fourth Series* (Detroit et al., 2005), 51-65, 65.

<sup>54</sup> Angesprochen ist hier somit erneut das Problem der Fremdwahrnehmung, denn „die Frage, ob das ‚Klonsein‘ damit unvereinbar ist, ein solches Selbstverständnis als Person auszubilden“, hängt nicht nur von den „Überzeugungen des Klons“ ab, sondern (wie bereits herausgearbeitet) auch von den „Einstel-

tont (wie oben aufgezeigt) bei aller expliziten Bekundung einer Differenz letztlich weit eher deren vermeintliche Gleichheit oder zumindest deren ausgeprägte Ähnlichkeit. Und auch Salters vergangenes Handeln zeugt nicht von einer Selbstzwecklichkeit der Söhne oder von einer Wertschätzung beider um ihrer jeweiligen Eigenheiten und Persönlichkeiten willen, sondern definiert vielmehr B2 in Form einer geklonten Stellvertreterfunktion für ein misslungenes Erziehungs-experiment B1:

I spared you though you were this disgusting thing by then anyone in their right mind would have squashed you but I remembered what you'd been like at the beginning and I spared you, I didn't want a different one, I wanted that again. (40)

Ein so beschreibbares Klonexperiment aber kann nicht umhin, in der Psyche von sowohl Klon als auch Ausgangsindividuum mit großer Wahrscheinlichkeit erhebliche Schädigungen zu verursachen, wenngleich diese angesichts verschiedenartiger zurückliegender Interaktionsbeziehungen auch unterschiedlichen Charakters sind: „Except what he feels as hate and what I feel as hate are completely different because what you did to him and what you did to me are different things“ (35). Deutlich wird hier nicht zuletzt die differenzierende und individualisierende Funktion je spezifischer biographischer Erfahrungen: „Human clones are not identical, because they differ according to their history of relationships.“<sup>55</sup> Angesichts dieser Erfahrungen aber scheint für B2 zuvörderst die ihm von Salter zugeschriebene Rolle als geklonter Ersatz für ein vergangenes Versagen und somit implizit dessen mit dem Klonexperiment verbundene Erwartungshaltung zum Problem zu werden: „So I'm just him over again. [...] But I'm not him. [...] I'm just a copy. I'm not the real one“ (14).<sup>56</sup> Für B1 wiederum tritt der Eindruck der beliebigen Austauschbarkeit in der für ihn nicht nur in jungen Jahren sicherlich herausgehobenen persönlichen Beziehung

---

lungen und Erwartungen, die im sozialen Kontext an ihn herangetragen werden“ (Quante, „Gefährdet Klonieren die Identität der Person?“, 113). Ergänzt werden muss an dieser Stelle, dass sich die Frage „personaler Identität im Sinne eines sozial konstituierten, evaluativen Selbstverständnisses als einer Person, die ein *eigenes* Leben führt“ (ibid.), potenziell auch für das Ausgangsindividuum stellt.

<sup>55</sup> Dinkhauser, *Nonidentical Clones*, 5. Auf die Bedeutung früherer Interaktionsbeziehungen für das gegenwärtige Verhältnis des Einzelnen zu sich selbst und zur Umwelt macht Salter selbst implizit aufmerksam, obschon er sich der identitätstheoretischen Tragweite seiner Aussage gegenüber B1 nicht bewusst scheint: „What about the others? or is he [B2; M.R.] the only one you hated because I loved him, I don't love the others“ (39). Vgl. hierzu auch Klein, „Caryl Churchill's Identity Crises“, wo auf die Relevanz familiärer Sozialisationsprozesse für die Ausbildung menschlicher Identität verwiesen wird.

<sup>56</sup> Vgl. hierzu erneut Dinkhauser, *Nonidentical Clones*: „Salter's motives seem like a pretext imprinted on him, structuring his life before he was born“ (13). Im Hinblick auf obige Überlegungen und die differenzierende Funktion biographischer Erfahrungen unerheblich ist, dass B2 erst kürzlich vom Klonexperiment erfahren zu haben scheint: „It was shock, I'd known for a week before I went to the hospital“ (3). Das Problem von B2 lässt sich im Übrigen auch unter erneuter Verwendung des Konzeptes der Instrumentalisierung beschreiben: „Ein Mensch, der sich als Kopie eines zweiten auf Wunsch eines dritten verstehen müsste, wäre als solcher instrumentalisiert für den Wunsch dieses dritten [...]. Der Wunsch des dritten [...] bezieht sich dabei nicht nur [...] auf das Dasein. Es geht nicht nur darum, dass ein Mensch im Sinne des Wunsches nach einem eigenen Kind ins Dasein tritt, sondern es geht um [...] das Sosein dieses Menschen“ (Mieth, „Ethik, Moral und Religion“, 137). Aus dieser Konstellation aber resultiert der „Erwartungsdruck[, der auf dem Klon lastet“ (Hillebrand und Lanzerath, *Klonen*, 29) und der im vorliegenden Falle B2 zu belasten scheint.



zur Vaterfigur in den Vordergrund: „About you sent me away and had this other one made from some bit of my body some” (16).<sup>57</sup> Bei allen Unterschieden gemein ist beiden Söhnen indes eine maßgebliche Problemstruktur, die auf das Klonexperiment zurückgeht und die sich als eine Auflösung oder wenigstens „Verwirrung der familiären [...] Beziehungen“ beschreiben lässt, an denen sich gleichwohl „das individuelle Selbstverständnis [...] zu einem nicht unwesentlichen Teil [orientiert].“<sup>58</sup> Die hieraus wie aus der komplexen Gesamtkonstellation resultierenden psychischen Belastungen aber machen es B1 und B2 unmöglich, ihr Dasein als ein bejahenswertes Dasein zu betrachten, dem sie eine je einzigartige Form zu geben vermöchten. Es gelingt ihnen nicht, eine solchermaßen affirmative Haltung zu ihrem Sosein einzunehmen, vor deren Hintergrund sie ihr Leben dann tragfähig auf die Zukunft hin entwerfen könnten. Ganz im Gegenteil, deren Bemühungen um Lösung der Situation (Flucht im Falle von B2, Mord und schließlich Selbstmord im Falle von B1<sup>59</sup>) wirken so hilf- wie perspektivlos und illustrieren letztlich exemplarisch obige Schlussfolgerung, wonach eine idealerweise verantwortungsvolle Wissenschaft vom Vorhaben des Klonens von *Menschen* angesichts der daraus potenziell erwachsenden Schwierigkeiten für den Einzelnen eher absehen sollte.

Probleme entstehen den Figuren in Anbetracht der Einflüsse moderner Reproduktionsmedizin allerdings nicht erst aus der komplexen Aufgabe konkreter Lebensgestaltung. Schon der elementare Vorgang der gedanklichen Erfassung und sprachlichen Beschreibung des Verfahrens wissenschaftlich-technologischen Klonens stellt sie vor unüberwindliche Hindernisse, und dies nicht zuletzt in dessen Auswirkungen auf ihre Erfahrungswelt und Existenz:

B2: [...] There was some other person this original some baby or cluster or and there were a number a number. (12)

B2: [...] I just, because of course I want them to be things, I do think they're things, I don't think they're, of course I *do* think they're them just as much as I'm me but I. I don't know what I think. (5)

SALTER: Nobody regrets more than me the completely unforeseen unforeseeable. (21)<sup>60</sup>

---

<sup>57</sup> Dass diese Beziehung (wie unter Bezug auf Salter bereits herausgearbeitet) schon vor dem Austausch von B1 durch B2 gestört gewesen zu sein musste, verdeutlicht folgende Aussage von B1: „Your father's not young when you're small is he, he's not any age, he's more a power. He's a dark dark power“ (15). Ähnlich beschreibt auch Salter das Verhältnis zu seinem Sohn in dessen Kindheit: „You'd nearly stopped speaking do you remember that? not speaking not eating I tried to make you. I'd put you in the cupboard do you remember?“ (41). Ein derartiger Erfahrungshintergrund aber war (wie von B2 angemerkt) sicherlich von prägender Wirkung für die weitere Entwicklung von B1: „So that's what his childhood, his life, his childhood [...] has made him a nutter really“ (27). Zum Problem einer vom Ausgangsindividuum wahrgenommenen Austauschbarkeit, vgl. allgemein auch Quante, „Gefährdet Klonieren die Identität der Person?“, 119-120.

<sup>58</sup> Hillebrand und Lanzerath, *Klonen*, 30.

<sup>59</sup> Vgl. hierzu 28-29 und 49.

<sup>60</sup> In diesen Kontext lassen sich darüber hinaus nicht nur Salters untaugliche Bemühungen einordnen, die Klone sprachlich als „things“ (3) zu konkretisieren, sondern auch die Versuche von B1 und B2, ihre

Hier manifestiert sich wiederum das in Hubert Zapfs *Das Drama in der abstrakten Gesellschaft* herausgearbeitete Phänomen der *Abstraktheit* der menschlichen Lebenswelt, genauer das Phänomen einer Sekundärwelt der Wissenschaft und der Technologie, die unser Dasein und unsere existenziellen Fundamente zunehmend und wesentlich prägt („You’re part of science.“ [9]), die aber dem alltäglichen Verstehen und dem Handlungsanspruch eines Großteils der Menschen kaum oder überhaupt nicht zugänglich ist:

B1: A speck yes because we’re talking that microscope world of giant blobs and globs. (16)

B2: [...] We don’t know all these complicated we can’t know what we’re it’s too complicated to disentangle all the causes. (34-35)<sup>61</sup>

Sind Gentechnologie und Klontechnik nun aber einerseits aufgrund ihrer massiven Eingriffe in natürliche Grundlagen unserer Existenz von wesentlicher identitätspraktischer Relevanz und erweisen sie sich andererseits jedoch als dem Verstehen und Handeln des Einzelnen weitgehend entrückt, so öffnet sich hier in dessen Selbstwahrnehmung ein potenziell unüberbrückbarer Zwischenraum, der leicht den Eindruck heteronomer Determiniertheit oder zumindest die Wahrnehmung einer elementaren Vorstrukturierung der eigenen Identität und solchermaßen einer nur äußerst begrenzt selbstbestimmbaren Gestaltbarkeit des Lebens hervorrufen kann.<sup>62</sup> Für diese spezifisch moderne Problemkonstellation treten in *A Number* stellvertretend B1 und B2 ein, in deren Selbstverhältnis die Ablehnung biologischer Bedingtheiten unvereinbar neben dem Bedürfnis nach autonomer Selbstsetzung unter Überwindung oder wenigstens Marginalisierung ihres gentechnisch manipulierten Soseins steht. In einen derartigen Kontext lassen sich letztlich auch die verzweifelten Bemühungen beider einordnen, über die Etablierung individuierender

---

wechselseitige Beziehung mit der von Zwillingen zu vergleichen, ohne hierdurch aber einem befriedigenden Verständnis der Grundsituation näher zu kommen (vgl. 9 und 25). Auf das angesprochene Phänomen der durch Reduktion und Unvollständigkeit gekennzeichneten Dialoge in *A Number* verweist auch Klein, „Caryl Churchill’s Identity Crises“. Vgl. hierzu auch (unter allgemeinem Bezug auf die *A Number* vorausgegangenen churchillschen Werke der Jahrtausendwende) Kritzer, „Political Currents in Caryl Churchill’s Plays“, wo die Rede ist von „disruptions of language“ (58) als einem Verfahren, unbewusste psychische Vorgänge zu inszenieren. Unter Bezug auf die Werke Churchills wird auch häufig von einer Technik der „overlapping speeches“ (Reinelt, „Caryl Churchill and the Politics of Style“, 180) beziehungsweise des „overlapping dialogue“ (Chaudhuri, „Caryl Churchill“, 475) gesprochen.

<sup>61</sup> Vgl. zu diesen Überlegungen auch folgende und auf *A Number* übertragbare Bemerkung in Kritzer, „Political Currents in Caryl Churchill’s Plays“: „Over the past twenty-five years, Caryl Churchill’s plays have offered a theatrical critique of international social and political developments [...] delivered with an activist energy oriented toward progressive change. Turn-of-the-millennium events, however [...], have posed problems that seemed to invalidate activist solutions“ (57). Vgl. hierzu weiter auch *ibid.*, 59, wo die Rede ist von „the sense of individual consciousness threatened by the events and concerns outside the personal sphere, which demand recognition even though they are confined to the margin of individual experience.“ Abschließend verweist dieser Text auch auf „limits of individual knowledge and responsibility“, die in den churchillschen Stücken der Jahrtausendwende dramatisiert werden (*ibid.*, 66).

<sup>62</sup> Zum Problem des durch das Klonen im Einzelnen hervorgerufenen Eindrucks der Heteronomie, vgl. allgemein auch Hillebrand und Lanzerath, *Klonen*, 29 sowie Quante, „Gefährdet Klonieren die Identität der Person?“, 117-118.

Charakteristika<sup>63</sup> beziehungsweise über die Definition einer je einmaligen Vergangenheit und Lebensführung<sup>64</sup> dennoch Differenz zu schaffen, um so einer vermeintlich gegebenen genetischen Determinierung schließlich doch noch zu entgehen. Da ihr Selbstverhältnis indes unentrinnbar von ihrer wechselseitigen Beziehung als Klon und Ausgangsindividuum (und somit von den lebensweltlichen Manifestationen einer Sekundärwelt wissenschaftlich-technologischer Abstraktionen) überlagert scheint, wirken die Bemühungen von B1 und B2 um eine erfolgreiche individuelle Selbstwahrnehmung zuletzt ähnlich hilflos wie Salters inadäquate Vorschläge, sich diese Sekundärwelt auf dem Rechtsweg handlungsmächtig zu erschließen: „I think what we need is a good solicitor“ (21).<sup>65</sup>



Unternehme man an dieser Stelle den Versuch eines ersten Resümees der vorausgegangenen Überlegungen, dann könnte unter Umständen der Schluss naheliegen, in *A Number* vollziehe sich (*Seven Lears* vergleichbar) eine Dekonstruktion des Subjekts, und das insbesondere aufgrund des völligen Scheiterns der Selbstgestaltungsbestrebungen Salters wie auch seiner Söhne B1 und B2. Angesichts dessen und im Interesse der Validierung meiner These, wonach das Handlungs- und Selbstgestaltungsmodell des *New English Drama* auch zu Beginn des 21. Jahrhunderts noch Gültigkeit zu beanspruchen vermag, muss im Folgenden (ähnlich wie für *Travesties*) die sich möglicherweise aufdrängende Annahme widerlegt werden, das churchillsche Stück habe sich Grundpositionen der Postmoderne bis in seine innere Struktur hinein zu eigen gemacht.<sup>66</sup> Im Mittelpunkt der Betrachtungen soll dabei das **dekonstruktivistische Konzept der *différance*** stehen,

---

<sup>63</sup> Vgl. hierzu 26 („B2: I wouldn’t be identical [...] because for a start I’m not frightening.”) sowie 38 („B1: And you know what he’s like, not tidy [...] I’m meticulous.”).

<sup>64</sup> Vgl. hierzu exemplarisch 22 („B1: You know when I used to be shouting.“), 8 („B2: [...] Not just how tall we are or do we get asthma but what do you call your dog, why did you leave your wife.“) oder auch 20-21 und die dortigen Ausführungen von B1 bezüglich seines Verhältnisses zu Hunden. Hier ordnen sich auch die Versuche von B2 ein, etwas über seinen familiären Hintergrund in Erfahrung zu bringen (vgl. hierzu 30-32).

<sup>65</sup> Hierin erinnert Salter an Jimmy Porter in *Look Back in Anger*, wie das beschriebene Überlagerungsphänomen insgesamt kennzeichnend ist für das osbornesche Drama. Als ein Problem für Salter erweist sich dabei das Fehlen einer konkreten „figure who might be held responsible for what happens“ (Gray, „Caryl Churchill“, 62, wo dies formuliert wird unter Bezug auf Churchills Stück *The Skriker*). Zu diesem Problem, vgl. 6 und den dortigen Dialog mit B2, in welchem sich Salter im Übrigen auch darum bemüht, die abstrakte Grundsituation als materielle Schadenersatzforderung konkret zu definieren (vgl. *ibid.*, 6-7). Zu *Look Back in Anger* und zum sich dort manifestierenden Überlagerungsphänomen, vgl. Kapitel 6.1 meiner Arbeit sowie Zapf, *Das Drama in der abstrakten Gesellschaft*, 61-81.

<sup>66</sup> Eine Annahme, wie sie unter Bezug auf mehrere Dramen Churchills (obschon ohne Berücksichtigung von *A Number*) andeutungsweise formuliert wird in Elin Diamond, „Caryl Churchill: Feeling Global“, in: Mary Luckhurst (Hg.), *A Companion to Modern British and Irish Drama: 1880-2005* (Malden et al., 2006), 476-487. Vgl. hier v.a. 476-477, wo von einer Auflösung beziehungsweise Dezentrierung des Subjekts in den untersuchten Stücken die Rede ist, und dies angesichts postmoderner Fragmentierungserfahrungen. Zur These postmoderner Einflüsse in den Dramen Churchills, vgl. auch Stoll, *Postmoderner Feminismus*, v.a. 15-16, 185-189 und 194.

das sich als geeignetes Kriterium erweist, um zwei der bislang erarbeiteten und im vorliegenden Kontext vornehmlich relevanten Befunde auf ihren möglichen postmodernen Aussagegehalt hin zu überprüfen, nämlich (1) die Unzuverlässigkeit der retrospektiven Darstellungen Salters sowie (2) das Scheitern von B1 und B2 in ihren Bemühungen um eine individuelle Selbstwahrnehmung und Lebensgestaltung. Denn indem das Konzept der *différance* das Phänomen einer potenziell unabschließbaren Bedeutungsgenerierung entlang „eine[r] unendliche[n] Kette immer weiterverweisender Signifikanten“<sup>67</sup> bezeichnet, verbindet sich mit ihm untrennbar ein erkenntniskritischer Impetus in Form einer Hinterfragung und Auflösung (vermeintlich) geschlossener Sinnssysteme,<sup>68</sup> die als „Zwangsstrukturen eines vereindeutigenden Systemdenkens“<sup>69</sup> erscheinen. Die damit formulierte Unmöglichkeit endgültiger und letztverbindlicher Sinnstiftungen aber ist in zweifacher Hinsicht für die Analyse von *A Number* relevant, sehen sich dort doch sowohl Rezipient als auch B1 und B2 mit der Aufgabe wie der Schwierigkeit von Sinnsuche und Sinnkonstruktion konfrontiert.

So ist es zunächst aufgrund der Vielzahl der ihm angebotenen Deutungsversionen des Zurückliegenden weitgehend dem Zuschauer oder Leser überlassen, das dramatische Handlungsgeschehen sinnhaft zu erschließen und sinnvolle Zusammenhänge und Kausalitäten zu konzipieren, und das insbesondere im Hinblick auf die konkreten Beziehungen der *dramatis personae* zueinander sowie im Hinblick auf vergangene Konstellationen und ihre Auswirkungen auf die figurale Gegenwart. Diese Ausgangssituation wiederum lässt sich auf die Abwesenheit einer verlässlich zwischen Vergangenheit und Gegenwart sowie zwischen Bühnengeschehen und Publikum vermittelnden Instanz und somit letztlich auf das Fehlen einer in der Gesamtkonzeption des Stückes zugrunde gelegten und unhinterfragt Gültigkeit beanspruchenden Version vergangener wie gegenwärtiger Verhältnisse zurückführen. Ist der Rezipient aber bei der Aufgabe der Sinnkonstruktion überwiegend auf sich allein gestellt, so ordnet sie sich zugleich in den Kontext des in *A Number* zumindest angedeuteten autobiographischen Verstehens- und Verarbeitungsprozesses Salters ein, innerhalb dessen er sich um Integration von Vergangenheit und Gegenwart in einen sinnhaften Erklärungszusammenhang bemüht, ein Bedürfnis, durch welches er im Übrigen nicht nur an den Protagonisten von *Travesties*, Henry Carr, erinnert, sondern auch an den Erzähler in Graham Swifts *Waterland*, Tom Crick, sowie an dessen Versuch einer Definition: „Man, the animal which demands an explanation, the animal which asks Why.“<sup>70</sup> Vor einem sol-

---

<sup>67</sup> Hubert Zapf, *Kurze Geschichte der anglo-amerikanischen Literaturtheorie* (München, 21996), 200.

<sup>68</sup> Vgl. hierzu auch Werner Wolf, „Geschichtsfiktion im Kontext dekonstruktivistischer Tendenzen in neuerer Historik und literarischer Postmoderne: Tom Stoppards *Travesties*,“ *Poetica*, 18 (1986), 305-357, 309-310.

<sup>69</sup> Zapf, *Anglo-amerikanische Literaturtheorie*, 200.

<sup>70</sup> Graham Swift, *Waterland* (New York, 1992 [1983]), 106. Wie oben bereits dargestellt, steht in *A Number* aber eher der Aspekt der Manipulation von Vergangenheit im Interesse einer rechtfertigenden Selbstpräsentation im Vordergrund. Zugleich sind die eben umrissenen Bedürfnisstrukturen Salters jedoch die unabdingbare Voraussetzung für die Notwendigkeit eben dieser Manipulationsversuche, derer es ohne seine inneren Problemlagen überhaupt nicht bedürfte.

chermaßen beschreibbaren Hintergrund und angesichts eines Strebens nach Rechtfertigung und nach positiver Außendarstellung aber präsentiert Salter uns und seinen Söhnen immer wieder neue Fassungen des Vergangenen, die sich allerdings (wie bereits herausgearbeitet) nicht widerspruchsfrei auf eine in sich schlüssige Version reduzieren lassen. Das wiederum könnte man auf den ersten Blick als formale Umsetzung des dekonstruktivistischen Konzepts der *différance* deuten, scheinen die diversen Fassungen doch in einem unabschließbaren Prozess ständig aufeinander zu verweisen und dergestalt höchst vorläufige und jederzeit revidierbare Bedeutungen und Sinnzusammenhänge hervorzubringen. Entscheidend ist nun jedoch, dass es sich bei diesem Prozess in *A Number* nicht um einen Prozess des endlosen Aufschiebens von Sinn und Bedeutung handelt; vielmehr dient den Figuren (wie aufgezeigt) eine der im Stück präsentierten Versionen schließlich als (wenn auch problematische) lebensweltliche Grundlage von Handeln und Selbstwahrnehmung, wodurch der Vorgang des Weiterverweizens aber zu einem Ende kommt, das zwar nicht verifizierbar ist und das zudem jederzeit potenziell fortgeschrieben werden könnte, das jedoch in der Biographie und in den Interessenlagen der Figuren begründet liegt und das sich zudem angesichts der Endlichkeit unseres Seins und der daraus resultierenden Notwendigkeit von konkreten Entscheidungen und Erklärungszusammenhängen als unumgänglich erweist. Da die auf solche Weise etablierte Version der Vergangenheit und der Figurenverhältnisse zudem für den Sohn Michael das Fundament eines ihm (wie noch zu zeigen ist) hochgradig sinnhaft und bejahenswert erscheinenden Selbstverhältnisses bildet, kann an dieser Stelle für *A Number* folglich nicht von einer Auflösung von Sinn und Bedeutung im Zeichen der *différance* ausgegangen werden.

Diese Überlegung verweist indes auf das zweite Charakteristikum des Stückes, das hier auf einen möglichen postmodernen Aussagewert hin zu überprüfen ist, nämlich auf die Bemühungen von insbesondere B1 und B2 um *sinnhafte individuelle* Selbstwahrnehmung. Diese Bemühungen wiederum ordnen sich (wie herausgearbeitet) in den Kontext eines von ihnen zugrunde gelegten dichotomischen Musters von *Original* und *Kopie* ein, aus dem sie aber auf die Unmöglichkeit der Konstituierung einer je einmaligen Identität und der Etablierung eines je eigenen Lebensentwurfes schließen. Nun erscheint zwar das beschriebene zweipolige Konstrukt sicherlich nicht nur aus naturwissenschaftlicher, sondern auch aus kulturwissenschaftlicher Sicht zutiefst revisionsbedürftig. So ist schon die Vorstellung eines *Originals* unhaltbar, und das sowohl in dessen subjekttheoretischer Konzipierung als „Souverän-Fundamentales“<sup>71</sup> und somit als „Ursprung und Quelle“<sup>72</sup> originären Denkens und Handelns wie auch in dessen identitätstheoretischer Konstruktion als *Wesenskern* mit im Individuum fest angelegten, unverrückbaren und ureigenen Charakteristika, vernachlässigen derartige Auffassungen doch die unhintergehbare dis-

---

<sup>71</sup> Peter V. Zima, *Theorie des Subjekts: Subjektivität und Identität zwischen Moderne und Postmoderne* (Tübingen, Basel, 2000), 88 (im Referenztext kursiv).

<sup>72</sup> Richard Aczel, „Subjekt und Subjektivität,“ in: Ansgar Nünning (Hg.), *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie: Ansätze, Personen, Grundbegriffe* (Stuttgart, Weimar, 2008), 691-692, 692.

kursiv-kulturelle Präformierung menschlichen Daseins und Soseins wie auch die prozessuale Entstehung von Identität in einem Wechselspiel von Ich und Welt.<sup>73</sup> Und eben diese Gründe lassen schließlich auch die Vorstellung einer menschlichen *Kopie* fragwürdig erscheinen, unterschätzt sie doch einerseits die bei aller Präformierung gleichwohl eröffneten Handlungs- und Selbstgestaltungsmöglichkeiten des Einzelnen und übersieht sie andererseits das im je einmalig und unwiederholbar ausgeprägten Wechselspiel von Ich und Welt angelegte Individuierungspotenzial,<sup>74</sup> das sich jenseits aller Konzeptionen der Determiniertheit und der bloßen Imitation lebensweltlich als ein Individuelles innerhalb des Überindividuellen beziehungsweise als eine Differenz innerhalb der Ähnlichkeit manifestiert. Ist ein Denken in den Kategorien von *Original* und *Kopie* dementsprechend aber den Bereichen menschlichen Handelns und persönlicher Identität völlig unangemessen, so wirkt es gleichwohl für die Selbst- und Fremdwahrnehmung von B1 und B2 prägend, und es scheint mithin alle Bemühungen um identitätsbezogene Sinnstiftung und um individuelle Selbstkonstituierung zu vereiteln. Da beide Söhne in den beschriebenen Bemühungen jedoch den Blick dergestalt einzig auf den jeweils Anderen sowie auf die unspezifische, potenziell unüberschaubare und somit für den Einzelnen tendenziell unendliche „number“ (3) anderer Klone richten,<sup>75</sup> ohne allerdings zumindest auf diesem Wege zu einem in wesentlichen Bereichen mehrheitlich stabilen und als sinnhaft gedeuteten Selbstverhältnis zu gelangen, eröffnet sich hier für *A Number* vordergründig ein unabschließbarer Prozess des Weiterverweizens innerhalb des figuralen Strebens nach Identitätsstiftung. Oder, um es anders zu formulieren, offenbart sich dem Rezipienten im churchillschen Stück vermeintlich eine Parallele zwischen dem Vorgang sprachlicher Bedeutungsgenerierung und dem Vorgang menschlicher Identitätskonstituierung, indem die geklonten Zwillinge im Sinne der poststrukturalistischen Zeichentheorie und somit im Sinne der *différance* scheinbar unablässig aufeinander verweisen, ohne dabei aber jemals auch nur temporär zur Ruhe zu kommen.<sup>76</sup> Dem stellt *A Number* nun allerdings den Klon Michael gegenüber, anhand dessen sich zwar einerseits (im Bewusstsein von Identität als Relation) die Unausweichlichkeit des Rückbezugs auf Andere im Prozess der Selbst-

---

<sup>73</sup> Zur Präformiertheit menschlicher Existenz, vgl. (unter Formulierung der postmodernen Konzeption des Subjekts) Zima, *Theorie des Subjekts*, u.a. 193. Zum Prozesscharakter persönlicher Identität, vgl. Glomb, *Erinnerung und Identität*, XII und insgesamt 2-28.

<sup>74</sup> Vgl. zu diesen allgemeinen Überlegungen Kapitel 3 (*Autonomie*) sowie auch Kapitel 8 (*Travesties*) meiner Arbeit.

<sup>75</sup> Vgl. an dieser Stelle auch Dinkhauser, *Nonidentical Clones*, wo auf die problematischen Implikationen des Begriffs *number* verwiesen wird: „The word ‚number‘ [...] represents the opposite of originality and uniqueness“ (8). Die angesprochene ausschließliche Ausrichtung von B1 und B2 am jeweils Anderen hat aber auch zur Folge, dass beide die bereits thematisierte prinzipielle und auf die Zukunft hin ausgerichtete Offenheit menschlichen Lebens und die hier angelegten Möglichkeiten der Ausbildung einer so mehrdimensionalen wie integrierten Persönlichkeit nicht zu nutzen vermögen.

<sup>76</sup> Was der Prozessualität menschlicher Identität nicht widerspräche, da die im zeitlichen Ablauf stattfindenden Veränderungen in Selbstkonzept und Außenpräsentation für gewöhnlich graduellen Charakters sind und persönliche Identität somit sowohl Kontinuität als auch Wandel umfasst. Zu Letzterem, vgl. Glomb, *Erinnerung und Identität*, 12.

gestaltung zeigt,<sup>77</sup> anhand dessen jedoch andererseits auch die Notwendigkeit und die Möglichkeit hervorgehoben wird, Sinn und Bedeutung im *eigenen* Leben zu finden, wie nicht zuletzt Michaels Erwiderung auf Salters Einwand („Your life, losing your life.“ [48]) impliziert: „I’ve still got my life“ (ibid.). Dementsprechend bringt das Drama auch hier den Vorgang des Weiterverweizens an einen Endpunkt, der den Außenbezug nicht negiert, ihn aber auch nicht absolut setzt, sondern ihm die Selbstbezüglichkeit des Individuums als einen Bezug auf das eigene Dasein zur Seite stellt, und das formuliert es als Aufgabe der Ausgestaltung eben dieses Daseins zu einem bejahenswerten Dasein unter je individueller Vereinbarung von Ich und Welt.<sup>78</sup> Indem Michael allerdings eine affirmierbare Formgebung seines Lebens im dargelegten Sinne gelingt, verbieten sich im Blick auf *A Number* die Annahmen der umfassenden Dekonstruktion des handelnden Subjekts und der völligen Auflösung menschlicher Identität in einem endlosen Prozess der *différance*. Anhand dieser Figur zeichnet sich vielmehr eine Gestaltungsaufforderung wie auch -perspektive ab, die im Folgenden noch näher herauszuarbeiten ist. Zugleich lässt dies *A Number* als das chronologisch letzte der in meiner Arbeit untersuchten Dramen ebenfalls eine zweifache Mittelposition einnehmen, nämlich einerseits im Hinblick auf das vertretene Handlungs- und Selbstgestaltungsmodell (beschreibt es doch eingedenk des Außenbezugs eine Gestaltungsaufforderung ohne Autonomieanspruch) und andererseits im Hinblick auf das präsentierte Identitätskonzept (wird Identität in Anbetracht des Zusammenwirkens von Selbstbezüglichkeit und Außenbezug doch weder in einem heteronomen Spiel aufgelöst noch auf einen „Wesenskern“ reduziert).<sup>79</sup> Aus den vorausgegangenen Überlegungen resultiert fernerhin, dass sich *A Number* (ähnlich wie *Travesties* und im Unterschied zu *Seven Lears*) nicht unkritisch innerhalb der Denkstrukturen der Postmoderne bewegt, da es nicht nur in Form der *différance* eine der zentralen Denkfiguren der Dekonstruktion negiert, sondern darüber hinaus auch eine dekonstruktivistische Begrenzungen überwindende Perspektive individueller Lebensgestaltung eröffnet.



Diese Perspektive nun arbeitet das Stück (wie angedeutet) anhand des Sohnes **Michael** heraus,<sup>80</sup> der zunächst den existenziellen Bedingtheiten seines Lebens in Form der eigenen (geklonten)

---

<sup>77</sup> Wie bereits oben im Kontext der Überlegungen zu Salter dargelegt.

<sup>78</sup> Wie für die Figur Michaels erneut bereits angedeutet im Kontext der Überlegungen zu Salter.

<sup>79</sup> Eine Mittelposition formuliert unter übergreifendem Bezug auf die Dramen Churchills auch Stoll, *Postmoderner Feminismus*, wo argumentiert wird, die Verknüpfung von Feminismus und Postmoderne vermeide die „Extreme dieser beiden Weltsichten“ (189) in Form einer essenzialistischen Konzeption weiblicher Identität einerseits und eines völligen Relativismus andererseits (vgl. ibid.).

<sup>80</sup> Die durch ihn im Stück neu eröffnete Perspektive manifestiert sich gleich zu Beginn der letzten Szene in seinem Verhalten gegenüber Salter: „I’m sure everyone will be pleased to meet you. I know I am“ (42). Diese von B1 und B2 abweichende Haltung wiederum wird in Dinkhausers *Nonidentical Clones* interessanterweise zurückgeführt auf den fehlenden Vaterkontakt Michaels und somit auf unterschiedliche Interaktions- und Sozialisationserfahrungen der Söhne (vgl. 5 und 13). Zur in *A Number* angewandten Technik einer am Ende des Stückes erstmalig auftretenden Figur und zur durch diese neu aufgezeigten Perspektive

körperlich-genetischen Gegebenheiten anders als B1 und B2 nicht ablehnend gegenübersteht und folgerichtig auch nicht den zwangsläufig zum Scheitern verurteilten Versuch unternimmt, sich über sie in einer Bewegung autonomer Selbstsetzung zu erheben, sondern der sich in tendenziell intuitivem Einklang mit ihnen befindet:

We've got ninety-nine per cent the same genes as any other person. We've got ninety per cent the same as a chimpanzee. We've got thirty percent the same as a lettuce. Does that cheer you up at all? I love about the lettuce. It makes me feel I belong.  
(50)

Das wiederum bedeutet, dass Michael das Leben trotz des unlängst erworbenen Wissens um seine gentechnologisch manipulierte Herkunft dennoch weiterhin als ein bejahenswertes Leben wahrzunehmen vermag, und das offensichtlich bis tief in seine Gefühlsstruktur hinein:

SALTER: And you're happy you say are you? you like your life?  
MICHAEL: I do yes, sorry. (ibid.)

Unabdingbare Voraussetzung dafür ist indes allererst, dass er im Unterschied zu den anderen Figuren nicht von einer Konzeption der klontechnisch hervorgerufenen Gleichheit mit einer größeren Anzahl von Personen ausgeht, sondern vielmehr von einer Konzeption der Ähnlichkeit, innerhalb derer durchaus Differenz möglich bleibt: „All these very similar people doing things like each other or a bit different or whatever we're doing“ (49).<sup>81</sup> Hiermit eng verbunden ist überdies die Vorstellung von persönlicher Identität als Relation und von menschlicher Individualität als einer Eigenschaft, die sich nicht autonom setzt, sondern die sich erst innerhalb des salterschen „unifuckingversal“ (ibid.) konstituiert:

SALTER: because you're just describing other people or [...] not yourself  
MICHAEL: but it's people I love so

---

auf im Verlauf des Dramengeschehens verhandelte Problemlagen, vgl. auch Chaudhuri, „Caryl Churchill“, 474, wo in diesem Kontext auch die Rede ist von einer „dramaturgy of possibility“, von „rejections of dramatic determinism“ und somit von „the open-endedness of Churchill's plays“ (ibid.). Die hier wie auch an anderer Stelle für das Drama Churchills übergreifend diagnostizierte Offenheit (vgl. u.a. Kritzer, *The Plays of Caryl Churchill*, 191 sowie Quigley, „Stereotype and Prototype“, 27, 39 und 50-51) ist in *A Number* allerdings keine Offenheit postmoderner Beliebigkeit (vgl. zu diesem Gedanken allgemein auch Stoll, *Postmoderner Feminismus*, 189), sondern (wie anhand von Michael aufzuzeigen) eine Offenheit gegenüber alternativen Sichtweisen auf und Lösungsansätzen für Problemlagen unserer Zeit (vgl. erneut ibid., 185 und 192), im vorliegenden Falle die Auswirkungen von Gentechnologie und Klontechnik auf das menschliche Leben. Zur von der Konzeption insbesondere Salters abweichenden Haltung Michaels bezüglich menschlicher Individualität, vgl. auch Gray, „Caryl Churchill“, 65.

<sup>81</sup> Anders formuliert, schließt Michael im Unterschied zu B1 und B2 nicht aus seinem gentechnologisch bewirkten Dasein auf ein präjudiziertes Sosein. Vielmehr scheint er dieses Dasein weniger als Begrenzung und eher als Ermöglichungsbedingung jeglicher Bemühungen um individuelle Lebensgestaltung zu betrachten. Eine ähnliche Überlegung formuliert Quante in „Gefährdet Klonieren die Identität der Person?“ hinsichtlich des bereits thematisierten möglichen oder vermeintlichen Wissens des Klons um seine Zukunft, hänge es doch „vom individuellen Charakter ab, ob ein solches Wissen als Einschränkung oder als Grundlage einer autonomen Lebensführung erlebt wird“ (117).



SALTER: it's not what I'm looking for. Because anyone could feel

MICHAEL: oh of course I'm not claiming. (46)<sup>82</sup>

Ineins damit ist zugleich die Bedeutung der Rückmeldung in (hier vornehmlich familiären) Interaktionsbeziehungen für das Selbstverhältnis des Einzelnen angesprochen, die im Falle Michaels ein stabiles Fundament seiner Identität und seiner Selbstwahrnehmung als einmaliges Individuum zu bilden und in deutlichem Kontrast zu den bereits herausgearbeiteten Interaktionserfahrungen von B1 und B2 zu stehen scheint:

Rather than constructing an isolated identity, he relates to his wife and children. His relatedness is the base of his individual confidence making him indifferent to the fear of dehumanisation that B2 expresses in Scene I, and also satisfying his need for recognition that B1 unsuccessfully craves for in Scene II. Out of his self-confidence, which is based on relatedness, Michael can be at ease with his origin.<sup>83</sup>

Aus all dem folgt jedoch, dass sich Michaels Selbstverhältnis und Gestaltungsanspruch nicht von unhaltbaren Vorstellungen autarker Individualitätsstiftung und autonomer Identitätskonstituierung überlagert zeigt. Zugleich verbindet sich mit der eben formulierten Forderung nach Anerkennung der eigenen existenziellen Gegebenheiten in *A Number* aber auch keine Haltung der Passivität und Selbstaufgabe, handelt es sich im Falle Michaels doch durchaus um ein individuell und in seiner Selbstwahrnehmung offenkundig sinnhaft *gestaltetes* Leben.<sup>84</sup> Angesichts dessen allerdings kann es Michael im Unterschied zu den anderen Figuren gelingen, ein solchermaßen

---

<sup>82</sup> Das bedeutet, dass es sich beim von Michael angesprochenen Gefühl der Liebe einerseits um ein Allgemein handelt (wenngleich es auch dazu zu neigen scheint, im Einzelnen den Eindruck einer ihm allein eigenen Erfahrung zu vermitteln); andererseits kann dieses aber dennoch eine je individuelle Ausprägung erfahren, und das nicht zuletzt durch den je einmaligen Gegenüber sowie abhängig von der kritischen Distanz des Einzelnen zu kulturellen Liebesskripten und den damit verbundenen Normierungen. In den Begrifflichkeiten von David Lodge's *Small World*: Mag es sich beim Konzept des „being in love“ auch um eine „cultural production“ handeln, das heißt um etwas Überindividuelles im Sinne eines diskursiv Erzeugten, so lässt sich dessen „existential reality“ dennoch nicht (konsequent dekonstruktivistisch) völlig leugnen, das heißt dessen potenziell individuell spezifizierte Existenz als Teil der Erfahrungswirklichkeit des Einzelnen (David Lodge, *Small World: An Academic Romance* [London et al., 1985 (1984)], 249). Ähnliches kann im Übrigen auch für die von B1 aufgezählten menschlichen Lebensäußerungen festgehalten werden, wobei dieser Figur vor dem Hintergrund einer Konzeption genetischer Identität als Übereinstimmung aber im Gegensatz zu Michael die Einsicht in die Individuierungspotenziale innerhalb des Allgemeinen fehlt: „And this son [B2; M.R.] lives and breathes? [...] talks and fucks? eats and walks? swims and dreams and exists somewhere right now yes does he? exist now?“ (18).

<sup>83</sup> Dinkhauser, *Nonidentical Clones*, 14. Vgl. hierzu auch Gray, „Caryl Churchill“, 65.

<sup>84</sup> Dessen Name allein im Übrigen schon für Individualität einsteht, vergleicht man ihn mit den im Stück gebrauchten und eher wie Kennzeichnungen innerhalb einer Versuchsanordnung wirkenden Namen der beiden anderen Söhne. Inwiefern es sich im Falle Michaels um ein als individuell zu charakterisierendes Dasein handelt, wurde bereits im Kontext obiger Überlegungen zu Salter herausgearbeitet. Dass dieses Dasein im Sinne des Soseins in seiner Wahrnehmung sinnhaft erscheint, lässt sich plausibel aus Michaels zutiefst selbstaffirmativer Haltung in der Interaktion mit Salter im Verlauf der letzten Szene erschließen. Vgl. hierzu exemplarisch seine Antwort auf dessen Frage („Are you happy?“ [43]): „Yes I think I am, I don't think about it, I am. The job gets me down sometimes. The world's a mess of course. But you can't help, a sunny morning, leaves turning, off to the park with the baby, you can't help feeling wonderful can you?“ (43-44).

bejahtes vergangenes Leben mit dem gegenwärtigen Selbstkonzept zu integrieren, wodurch das der eigenen Biographie immanente Individuierungspotenzial wiederum überhaupt erst zur Entfaltung zu kommen vermag. Das aber bedeutet, dass sich *A Number* anhand dieser Figur schließlich innerhalb des Spannungsfeldes von Autonomie und Heteronomie vermittelnd verortet, indem das Stück im Bewusstsein der Begrenzungen je spezifischer und unhintergebar (genetischer) Vorgaben sowie der Bedeutung des Außenbezugs für die Identitätskonstituierung des Menschen gleichwohl eine Aufforderung zur aktiven Formgebung des Daseins formuliert, um dergestalt einem so affirmierbaren wie einzigartigen Sosein Struktur zu geben und sich auf diesem Wege nicht „der Hölle eines sinnlos vertanen Lebens auszuliefern.“<sup>85</sup>

Nun lässt sich sicherlich argumentieren, dass die Einstellung Michaels zu seiner klontechnisch erzeugten Existenz (nicht zuletzt mit Blick auf den Rezipienten und demgemäß im Sinne der Kontrastierung mit den Positionen der anderen Figuren) etwas zu optimistisch anmutet: „I think it’s funny, I think it’s delightful“ (48). Eine derart sorglose Haltung droht (wie von Salter an dieser Stelle zutreffend angemerkt) insbesondere, den wohl durchaus problembehafteten Auswirkungen auszuweichen, die sich mit dem reproduktiven Klonen von Menschen mit großer Wahrscheinlichkeit in Fremd- wie auch Selbstwahrnehmung von Klon und Ausgangsindividuum einstellen dürften: „I think you’re avoiding“ (ibid.). Das allerdings schmälert nicht den grundsätzlich gehaltvollen Aussagewert des Stückes, welcher die Notwendigkeit der Akzeptanz der eigenen (existenziellen) Voraussetzungen als Bedingung jedweder gelingenden Lebensgestaltung und positiven Selbstwahrnehmung betont und ineins damit dem Betroffenen einen Ausgangspunkt der Formgebung seines Lebens aufzeigt,<sup>86</sup> der zugleich aber auch eine Aufforderung zu eben dieser Formgebung unter den jeweils gegebenen Bedingungen impliziert. Damit jedoch beschreibt *A Number* anhand von Michael ähnlich wie *The Homecoming* für Ruth *ex positivo* einen Weg aus dem (post-)modernen und zwischen den Polen der Autonomie und der Heteronomie aufgespannten Identitätsdilemma, und das im Unterschied zu einigen der anderen in meiner Arbeit besprochenen Dramen, deren Lösungsansatz zuvörderst *ex negativo* zu erschließen ist.<sup>87</sup> Den konkreten Prozess der Daseinsgestaltung indes deutet *A Number* dabei in Form von Michael und

---

<sup>85</sup> Stoll, *Postmoderner Feminismus*, 180. Vgl. zu den obigen Überlegungen auch Kritzer, „Political Currents in Caryl Churchill’s Plays,“ wo die churchillschen Dramen der Jahrtausendwende übergreifend charakterisiert werden durch „the emphasis on personal actions and responsibility“ (58).

<sup>86</sup> Um es (wie schon verschiedentlich in meiner Arbeit) in Konzepten der Linguistik auszudrücken: Unabdingbar ist die Annahme der *langue* als zugleich begrenzender *und* ermöglichender Bedingung, um so überhaupt erst eine Sprach- beziehungsweise Lebensäußerung in Form einer individuellen *parole* tätigen zu können.

<sup>87</sup> Vgl. hier insbesondere *Travesties*, aber auch beispielsweise *Look Back in Anger* und *The Wesker Trilogy*. Zu den genannten Dramen, vgl. Kapitel 6.1 (*Look Back in Anger*), Kapitel 6.2 (*The Wesker Trilogy*), Kapitel 7 (*The Homecoming*) sowie Kapitel 8 (*Travesties*) meiner Arbeit. Darüber hinaus, und das sollten meine vorausgegangenen Überlegungen deutlich gemacht haben, zeichnet sich die in *A Number* vertretene Perspektive einer gelingenden Lebensgestaltung allerdings auch *ex negativo* ab, und das anhand der Figuren Salter, B1 und B2.

dessen Aussagen bezüglich seines Lebens allenfalls an;<sup>88</sup> den Fokus legt das Stück hier vielmehr auf die Auseinandersetzung mit den eben genannten *Voraussetzungen* einer erfolgreichen Formgebung des eigenen Daseins, die sich wiederum als *Akzeptanzgebot* und *Gestaltungspostulat* beschreiben lassen.



Anschließend an die unter Bezug auf die Figur Michaels herausgearbeitete Grundposition von *A Number* hinsichtlich der Fragen nach menschlicher Identität, Individualität und Autonomie soll nun die vorausgegangene Analyse bilanziert und das Stück ineins damit in den übergeordneten Untersuchungszusammenhang meiner Arbeit eingeordnet werden. Wie deutlich geworden ist, gliedert sich das churchillsche Drama in zweifacher Weise in einen gegenwärtigen Diskussionskontext ein, indem es in Form der **Identitäts- und Individualitätsthematik** eine in der (Post-)Moderne und nicht zuletzt im *New English Drama* vielfach erörterte Problemstruktur auf die Bühne bringt, und das, ausgehend von den Konzeptionen des *Originals* und der *Kopie*, innerhalb der derzeitigen öffentlichen Auseinandersetzung mit den Bereichen der Gentechnologie und des reproduktiven Klonens. Die sich vor diesem Hintergrund abzeichnende Konzeption des Stückes beschreibt dabei einerseits eine fundamentale Herausforderung unserer Zeit: „The urge to be oneself offers an elusive goal.“<sup>89</sup> Zugleich impliziert das für *A Number* aber nicht die Unerreichbarkeit menschlicher Individualität und einer einmaligen Lebensführung im Sinne der postmodernen Dekonstruktion oder eines wissenschaftskritischen Pessimismus; vielmehr hat bei allem Problembewusstsein eine westliche Denktradition weiterhin Bestand, die in Churchills *Top Girls* prägnant beschrieben wird: „I believe in the individual.“<sup>90</sup> Versteht man unter *the individual* sowohl den Einzelnen in seiner Einmaligkeit als auch das Subjekt in seiner zumindest begrenzten Handlungsmächtigkeit, dann benennt *A Number* gleichwohl drei entscheidende Bedingungen für dessen Einzigartigkeit wie auch dessen Fähigkeit zur Gestaltung eines individuellen Lebens.

So macht das Werk erstens deutlich, dass die genetischen Anlagen den Menschen nicht determinieren und mithin genetische Identität weder (verstanden als Ähnlichkeit) zu einer Gleichheit mit Anderen führt noch (verstanden als körperliche Voraussetzungen) persönliche Identität präjudiziert; in den Worten von (überraschenderweise) Salter und B2:

SALTER: [...] Because if that's me over there who am I?

---

<sup>88</sup> Ähnliches formuliert auch Kritzer in „Political Currents in Caryl Churchill's Plays“ unter Bezug auf weitere churchillsche Dramen des ausgehenden Jahrtausends (vgl. 66).

<sup>89</sup> Quigley, „Stereotype and Prototype“, 38. Damit ist nicht nur die zeitgenössische Problemlage individueller Identitätsstiftung angesprochen, sondern auch die spezifische Problemlage von B1 und B2.

<sup>90</sup> Caryl Churchill, *Top Girls* (London, New York, 1984), 84. Damit ist nicht nur eine bis heute weiterwirkende Denktradition formuliert, sondern auch die spezifische Einstellung Michaels wie des Stückes insgesamt.

B2: Yes but it's not me over there. (9)

Vielmehr zeigt sich im Stück, dass die genetischen Eigenschaften zwar durchaus Relevanz für den Vorgang der Lebensgestaltung besitzen, und sei es auch nur durch deren Auswirkungen auf die figurale Selbstwahrnehmung. Daneben betont es aber zugleich die unhintergehbare Bedeutung von Interaktionsprozessen, soziokulturellem Umfeld und biographischem Werdegang für das menschliche Selbstverhältnis und für die Ausbildung menschlicher Identität und Individualität. All das hebt *A Number* insbesondere durch die drei Söhne hervor, die sich trotz ihrer genetisch hohen Übereinstimmung nicht gleichen, sondern die unterschiedliche Lebensverläufe aufweisen und die voneinander divergierende Lebenseinstellungen zum Ausdruck bringen, wodurch jedoch auch das Denken in den Kategorien des *Originals* und der *Kopie* hinfällig wird. Gleichwohl offenbaren sich dem Rezipienten im Verlauf der Handlung aber dennoch Probleme in der Fremd- und Selbstwahrnehmung einiger der Figuren, die aus den lebensweltlichen Manifestationen der Gentechnologie resultieren, konkret aus dem Ergebnis des Klonprozesses als identitätsrelevanter Konkretisierung wissenschaftlich-technologischer Abstraktion. Das wiederum mag auf den ersten Blick nach einer (ethisch begründeten) Selbstbeschränkung der Naturwissenschaft verlangen dergestalt, dass sie dem Ansinnen des Klonens von Menschen Einhalt gebiete. Da eine derartige Selbstbeschränkung jedoch angesichts der Eigendynamik von (nicht zuletzt zunehmend grenzüberschreitenden) wissenschaftlichen Prozessen wenig wahrscheinlich wirkt und das Klonen von Menschen folglich zu einer mutmaßlich unausweichlichen Gegebenheit unserer zukünftigen Welt zu werden scheint, verweist *A Number* den Rezipienten auf die zweite der oben angedeuteten Bedingungen, nämlich auf die Notwendigkeit der Anerkennung der wie auch immer ausgeprägten existenziellen Gegebenheiten unseres Daseins, im Falle der Söhne also der technologisch erzeugten genetisch großen Ähnlichkeit mit mehreren anderen Personen.<sup>91</sup> Das wiederum impliziert, um es nochmals zu betonen, keinesfalls notwendigerweise Passivität, sondern versetzt den Einzelnen vielmehr in eine Grundhaltung, die diese Gegebenheiten als Ausgangspunkt jeglicher Lebensgestaltungsbemühungen (im Sinne einer heideggerischen Faktizität der Geworfenheit) zu betrachten und möglicherweise (nicht zuletzt innerhalb der eigenen Gefühlsstruktur) sogar positiv zu affirmieren vermag, und erst so kann letztlich eine Gestaltung des Daseins (im Sinne eines heideggerischen Sich-Entwerfens)<sup>92</sup> als ein sinnhaftes

---

<sup>91</sup> Diese Anerkennung ist im Übrigen Voraussetzung einer gelingenden Lebensgestaltung unabhängig vom spezifischen Umstand des Klonens, wie er in *A Number* zugrunde gelegt wird. Das zeigt sich nicht zuletzt anhand von Carr in Tom Stoppards *Travesties* oder von Salieri in Peter Shaffers *Amadeus*, denen ihr Leben nicht zuletzt aufgrund einer Unvereinbarkeit von persönlichem Anspruch und existenziellen Voraussetzungen als in größeren Teilen unerfüllt erscheinen muss. Zu diesen Überlegungen, vgl. Kapitel 8.2 meiner Arbeit.

<sup>92</sup> Zu diesen Konzepten Heideggers, vgl. Thomas Rentsch, „*Sein und Zeit*: Fundamentalontologie als Hermeneutik der Endlichkeit“, in: Dieter Thomä (Hg.), *Heidegger-Handbuch: Leben, Werk, Wirkung* (Stuttgart, Weimar, 2003), 51-80, 63.

und bejahenswert wahrgenommenes Dasein überhaupt gelingen.<sup>93</sup> Entscheidend ist dabei das Argument, dass eine solchermaßen beschriebene Grundhaltung keinen umfassenden und absoluten Anspruch der Formgebung erhebt, wie er durch B1 und B2 in das Stück hineingetragen wird,<sup>94</sup> sondern sie sich, wie *A Number* durch Michael eröffnet, um eine (individuelle) Daseinsgestaltung *innerhalb* der durch die eigenen und unhintergehbaren Bedingtheiten vorgegebenen Grenzen bemüht,<sup>95</sup> um so von den „angeborenen Eigenschaften [...] Gebrauch machen“<sup>96</sup> zu können, womit das churchillsche Drama aber letztlich das Handlungs- und Selbstgestaltungsmodell des *New English Drama* und dessen zwischen den Polen der Autonomie und der Heteronomie vermittelnde Position zum Ausdruck bringt.<sup>97</sup> In dieser Position verbindet sich demgemäß jedoch, und damit ist die dritte Bedingung benannt, eine Gestaltungsperspektive mit einer *Gestaltungsaufforderung*, welcher die Konzeption des eigenen Daseins als Aufgabe zugrunde liegt und welche im Übrigen bereits aus der ersten Bedingung und deren Negierung einer Determinierung durch die Gene folgt.

Als maßgeblicher Unterschied zwischen Michael einerseits sowie B1 und B2 andererseits offenbart sich in Anbetracht der vorausgegangenen Überlegungen mithin ein divergierender Handlungsanspruch. Das indes hat Auswirkungen auf das für meine Arbeit bedeutsame Verhältnis von dramatischer Form und dramatischem Inhalt, denn indem *A Number* dem eigene Gegebenheiten wie Außenbezug integrierenden Handeln Michaels im Sinne eines erfolgreichen und individuierenden Gestaltungsprozesses stattgibt und demgegenüber die autonomen und auf Überwindung ihrer Rahmenbedingungen abzielenden Bestrebungen der beiden anderen Söhne

---

<sup>93</sup> Vgl. hierzu auch Kritzer, „Political Currents in Caryl Churchill's Plays“, wo unter Bezug auf Churchills *This is a Chair* ein Gedanke formuliert wird, der an dieser Stelle auch für *A Number* Gültigkeit beanspruchen kann: „While acknowledging the discomfort and sense of loss inherent in displacement from the familiar, the play attempts to signal the potential of this situation“ (60).

<sup>94</sup> Und wie er erneut auch von Carr und Salieri vertreten wird. Im Übrigen zeigt sich anhand von B1 und B2, dass nicht der Akzeptanzgedanke, sondern vielmehr der Autonomieanspruch letztlich (aufgrund seiner Uneinlösbarkeit) zu Passivität (Fluchtvorhaben von B2) und (Selbst-)Aufgabe (Mord und Selbstmord von B1) führt. Das Problem von B1 und B2 lässt sich vor diesem Hintergrund und im Kontext obiger Überlegungen auch beschreiben als „Spannung zwischen dem Glauben an die autonome Gestaltung des eigenen Lebens und dem Zuwachs an Wissen über die eigene genetische Identität“ (Quante, „Gefährdet Klonieren die Identität der Person?“, 118).

<sup>95</sup> Hier ist eine (sich auf die früheren Dramen Churchills beziehende) Aussage in Quigley, „Stereotype and Prototype“ von Interesse: „Churchill has no prepackaged solutions to offer. Her aim [sic] is to move characters away from the dangers of inherited stereotypes, but she seems less convinced about having them function as potential prototypes“ (39). Dies ist dahingehend auf Michael anwendbar, als sich in dieser Figur zwar die beschriebenen Rahmenbedingungen einer gelingenden Selbstgestaltung manifestieren, die konkrete Ausgestaltung indes lediglich exemplarisch angedeutet und dem jeweils Einzelnen überlassen wird.

<sup>96</sup> Steinvorth, „Kritik der Kritik des Klonens“, 110.

<sup>97</sup> Vgl. hierzu ähnlich auch Chaudhuri, „Caryl Churchill“: „The principles of freedom, choice, and difference saturate her theater, offering a direct challenge to the ideological fixity and material constraints of the social worlds she depicts. [...] Her insistence that the stage is a place where anything can happen and where everything is possible [...] [is] balanced by a [...] recognition that social reality [...] is nevertheless powerfully constraining and persistent“ (475). Zum Verhältnis von Freiheit und Begrenzung in den Dramen Churchills, vgl. allgemein auch Stoll, *Postmoderner Feminismus*, 180-182 sowie Kritzer, *The Plays of Caryl Churchill*, 191.

in passives Verharren und destruktives Tun umschlagen lässt, gelingt ihm die für das englische Drama der Nachkriegszeit charakteristische Harmonisierung von Struktur und Thematik.<sup>98</sup> So verweist die *inhaltliche* Auseinandersetzung mit dem Gegenüber von Technologie und Individuum auf die Begrenzungen, denen der Einzelne in seinem Bemühen um eine bejahenswerte und als sinnhaft wahrgenommene Lebensführung unterworfen ist. Das wiederum arbeitet das Stück aber auch dadurch in seine *Form* ein, dass es den Figuren nur beschränkte Spielräume des Handelns und Gestaltens gewährt und ihnen (anders als das Drama des ausgehenden 19. Jahrhunderts) nicht die unplausible Überwindung von im Grunde unüberwindlichen Problemlagen des Tuns gestattet, konkret des Eigengewichts ihrer Gefühlsstruktur, der körperlichen Gegebenheiten ihrer Existenz sowie der abstrakten Bedingungen ihrer Lebenswelt. Es verzichtet also im Unterschied zu beispielsweise Oscar Wildes *A Woman of No Importance* darauf, den *dramatis personae* durch dramatische Kunstgriffe auf formaler Ebene scheinbar umfassende Handlungspotenziale einzuräumen, die ihnen die Marginalisierung von sich inhaltlich abzeichnenden Herausforderungen menschlicher Gestaltungsbestrebungen ermöglichen,<sup>99</sup> um so schließlich einem überholten Gedanken des autonomen Subjekts im Sinne des neuzeitlichen Dramenmodells gerecht zu werden, dessen (positives) Selbstverhältnis als einmaliges Individuum vermeintlich einzig in seiner eigenen Verantwortung liege und das sich in seiner Identität autark aus sich selbst heraus konstituiere. Damit indes verdeutlicht *A Number* anhand einer auf das neue Jahrhundert vorausweisenden Thematik die fortdauernde dramatische Geltung der Grundpositionen des *New English Drama*, nämlich eines zwischen Außen und Innen vermittelnden Identitätsmodells, eines zwischen Autonomie und Heteronomie vermittelnden Handlungs- und Selbstgestaltungsmodells sowie einer zwischen Form und Inhalt vermittelnden Ästhetik.

---

<sup>98</sup> Zu einem aus sozialistisch-feministischer Perspektive formulierten Entsprechungsverhältnis von Form und Inhalt in den Dramen Churchills, vgl. Kritzer, *The Plays of Caryl Churchill*, 1 und 6-13. Zur Notwendigkeit der Anpassung dramatischer Form an die thematisierten lebensweltlichen Inhalte, vgl. auch Reinelt, „Caryl Churchill and the Politics of Style“: „Churchill’s politics continue to be committed, and to require a constantly evolving theatrical style adequate to the characteristics of life approaching the millennium“ (189).

<sup>99</sup> An dieser Stelle darf neben den drei Söhnen auch Salter nicht unberücksichtigt bleiben, dem *A Number* nicht gestattet, im Streben nach einem autonom gesetzten Neubeginn die eigenen Voraussetzungen in Form seines biographischen Erfahrungshorizontes zu überwinden. Die inhaltlichen Problemlagen des Stückes schlagen sich in formaler Weise darüber hinaus bereits in der Struktur der Dialoge nieder, welche nicht nur von den bereits angesprochenen Schwierigkeiten der Figuren zeugen, die sie konfrontierenden abstrakten Sachverhalte gedanklich zu erfassen und schließlich zu verbalisieren, sondern zudem von ihrer (der Konzeption des selbstmächtigen Subjekts widersprechenden) unvollkommenen Selbsttransparenz: „We don’t know all these complicated we can’t know what we’re it’s too complicated“ (35). Zu *A Woman of No Importance*, vgl. Kapitel 4 meiner Arbeit.

## Zum Abschluss

---

Hear my silent, my silent cry! [...]

Behind the shadow of life, the lost hopes are grieving. [...]

So I drown in the silence of life's short eternity.

Draconian. *Death, Come Near Me*

Unternimmt man zum Abschluss meiner Überlegungen den Versuch, die Frage danach zu beantworten, was die in meiner Arbeit untersuchten dramatischen Werke des 20. Jahrhunderts bei allen Unterschieden elementar gemein haben, dann verweist dies bei genauerer Betrachtung sicherlich auf die Konstellation des *Lebens als je individuell zu bewältigende Aufgabe*, auf die Konstellation der eigenen Identität als eine die *dramatis personae* beständig konfrontierende Aufforderung und Herausforderung. Diese Konstellation zieht sich als Leitgedanke durch alle der hier betrachteten Werke wie insgesamt durch die Geschichte des englischen Dramas im 20. Jahrhundert, das solchermassen eine zentrale lebensweltliche Problematik der modernen und postmodernen kulturellen Ordnung aufnimmt und verarbeitet und das sich dabei um kreative Antworten auf diese Problematik bemüht. Sie manifestiert sich eindrücklich und sinnbildlich in Figuren wie Vivie Warren, Ruth, Henry Carr oder auch Lear (um nur einige der in meiner Arbeit betrachteten Beispiele zu nennen), die allesamt um die individuell sinnhaft erscheinende Beantwortung der Frage nach einem gelingenden und schönen Leben bemüht sind. Und sie lässt sich als eine zentrale Problematik in vielen weiteren Werken des britischen Dramas in der Moderne und Postmoderne aufzeigen, so beispielsweise (und besonders aussagekräftig) in John Galsworthys *Justice: A Tragedy* (1910), George Bernard Shaws *Pygmalion* (1912), John Ardens *Live Like Pigs* (1958), Edward Bonds *Lear* (1972), Peter Shaffers *Equus* (1973), Timberlake Wertenbakers *Our Country's Good* (1988) oder schließlich auch in Sarah Kanes *Cleansed* (1998), Werke, welche alle ebenfalls einen Platz in meiner Arbeit hätten beanspruchen können und welche alle die Frage nach den Möglichkeiten und Grenzen individueller Selbst- und Lebensgestaltung aus einer je eigenen Perspektive betrachten und einzig aufgrund der Notwendigkeit einer Auswahl, die vor dem Hintergrund der Vielzahl von infrage kommenden Bühnenstücken unweigerlich zu treffen war und die sich an den in der Einführung meiner Arbeit genannten Kriterien orientierte, hier letztlich nicht berücksichtigt werden konnten.

Auf die unhintergehbare Bedeutung der Aufgabe, das eine Leben, das wir haben, zu einem schönen Leben werden zu lassen, macht in den in meiner Arbeit untersuchten Dramen insbesondere die weitgehende Perspektivlosigkeit derjenigen Figuren aufmerksam, denen die Formgebung ihres Daseins misslingt und die sich wie Henry Carr (*Travesties*) und Lear (*Seven Lears*) am

Ende als gebrochene Figuren auf der Bühne präsentieren oder die wie B1 (*A Number*) den Versuch der Selbst- und Lebensgestaltung in einem finalen Akt der Selbstzerstörung unwiderruflich aufgegeben haben. Dass dies indes nicht die Lösung der den Menschen unter den Bedingungen der Moderne und Postmoderne konfrontierenden Aufgabe sein kann, beschreibt in besonders eindrücklicher Weise die schwedische Band Draconian in ihrer Musikballade mit dem in gleich zweifacher Weise anspielungsreichen Titel *Death, Come Near Me*,<sup>1</sup> in der die ganze Tragweite dieser Aufgabe und auch die aus deren Scheitern zwangsläufig resultierende Verzweiflung unter anderem Carrs oder Lears wie durch eine Linse gebündelt eingefangen wird, ein Problemkomplex, über den angesichts seiner lebensweltlichen Relevanz innerhalb der (post-)modernen Kultur wie auch angesichts der Einzelbefunde der vorausgegangenen Dramenanalysen zum Abschluss meiner Betrachtungen und unter Rückbezug auf die eingangs meiner Arbeit formulierten Überlegungen nochmals resümierend nachgedacht werden soll. Der Titel dieses Stückes verweist dabei sowohl auf die heideggersche Endlichkeit des Daseins, die dem Einzelnen angesichts der Grenze des Todes (*death*) das eigene Leben in seiner Einmaligkeit und Unwiederholbarkeit vor Augen führt, als auch darauf, dass dieses nicht (den Figuren in Samuel Becketts *Waiting for Godot* vergleichbar) in einer passiven Haltung des Wartens (*come near me*) vertan werden sollte, sondern dass es vielmehr der aktiven Formgebung und Führung bedarf. Die Letztbegründung für diese existenzielle Notwendigkeit liefert also einmal mehr die bereits im Kontext meiner Überlegungen zum menschlichen Selbstverhältnis und zur Sorgestruktur thematisierte Kürze des Lebens,<sup>2</sup> auf die auch die epigrammatisch dichte und diesem Kapitel vorangestellte Passage verweist (*short*), ein Leben, das in seiner Kürze doch letztlich alles darstellt, was dem Menschen gegeben ist (*eternity*), das durch seine Kürze (*short*) und Einmaligkeit (*eternity*) also Endlichkeit wie Unendlichkeit (*life's short eternity*) gleichsam in sich vereint. Indem dieser Song hier also den Zusammenhang und das Spannungsverhältnis von unwiederholbarer Einmaligkeit und gleichzeitiger Kürze außerordentlich prägnant beschreibt und indem er dies zugleich mit der dem Titel *ex negativo* eingeschriebenen Gestaltungsaufforderung verbindet, lässt er sich mithin ganz im Sinne der schmidtschen Lebenskunst deuten. Und in diesem Kontext macht er auch auf die fundamentale Herausforderung der bewussten Sinnstiftung innerhalb einer (westlichen) Welt aufmerksam, die vor dem Hintergrund des Legitimationsverlustes großer Erzählungen wie insbesondere die der Religion auf die Frage des Menschen nach einem Sinn seines Lebens zunächst einmal schweigt (*silence*). Dass es der Einzelne bei diesem Schweigen allerdings nicht belassen sollte, offenbart erneut *Waiting for Godot*, das Vladimir und Estragon im Kontext der Vorstellung einer absurden

---

<sup>1</sup> Vgl. hierzu Draconian, *Death, Come Near Me*, in: dies., *Arcane Rain Fell* (Eisenerz, 2005). Für die im weiteren Verlauf zitierten Passagen, vgl. den Text dieses Stückes unter <<http://www.darklyrics.com/lyrics/draconian/arcanerainfell.html#8>> (30.01.2013).

<sup>2</sup> Vgl. hierzu Kapitel 2 meiner Arbeit.



Welt dem Fluss der Orientierungslosigkeit und Selbstvergessenheit übergibt (*I drown*).<sup>3</sup> Daraus kann aber letztlich (um Draconian eine letztes Mal zu zitieren) einzig der Kummer einer an sich und dem eigenen Dasein verzweifelnden Existenz resultieren (*bear my silent, my silent cry*), die am Ende ihres Lebens um die verpasste Gelegenheit trauert, ein schönes Leben gelebt zu haben (*behind the shadow of life, the lost hopes are grieving*).

Und genau dies ist schließlich die Situation, in der sich Carr, Lear oder auch B1 befinden, und es ist die Situation, die Figuren wie vor allem Ada und Dave (*I'm Talking About Jerusalem*) sowie Ruth (*The Homecoming*) unter allen Umständen zu vermeiden suchen, indem sie sich immer wieder aufs Neue darum bemühen, ihr Leben in die eigenen Hände zu nehmen, und das trotz aller wohl unvermeidlichen Rückschläge und trotz (oder gerade wegen) der sie konfrontierenden Strukturen und Bedingungen, die ihnen letztlich eine immer nur begrenzte Implementierung eigener Vorstellungen von einem gelingenden Leben ermöglichen. Diese Strukturen und Bedingungen, innerhalb derer sich die Figuren um die Transformation ihres kontingenten Daseins in ein bejahenswertes Sosein bemühen, umfassen in den in meiner Arbeit untersuchten Bühnenspielen dabei ein breites Spektrum grundlegender lebensweltlicher Problematiken und existenzieller Herausforderungen mit identitäts- und autonomiebezogener Relevanz. So stellen diese Werke die Frage nach den Möglichkeiten und Grenzen individueller Selbstsetzung angesichts präexistenter soziomoralischer Konventionen und Rollenentwürfe sowie diskursiver Subjektpositionen nicht zuletzt innerhalb der *gender*-Dimension (*A Woman of No Importance*, *The Importance of Being Earnest*, *Mrs Warren's Profession*, *The Homecoming*). Diskursive Strukturen der kulturellen Ordnung rücken in den Dramen aber auch in ihrer spezifischen und (potenziell) handlungsanleitenden Funktion in den Mittelpunkt der Auseinandersetzung mit lebensweltlichen Problemlagen unserer Zeit (*Travesties*, *Seven Lears*). Diese wenden sich darüber hinaus intensiv der menschlichen Erfahrungswelt der englischen Nachkriegszeit zu, indem sie das den Einzelnen bis in sein Innerstes affizierende Zusammenwirken einer zunehmenden Desintegration der gesellschaftlichen Ordnung und einer damit einhergehenden sozialen Heimatlosigkeit auf der Bühne präsentieren (*Look Back in Anger*, *The Wesker Trilogy*, *In Celebration*), woraus aber auch die Notwendigkeit der nun dem einzelnen Subjekt überlassenen individuellen Sinnstiftung (*The Wesker Trilogy*, *Travesties*) und der Identitätskonstituierung in der Auseinandersetzung mit dem gleichermaßen nicht mehr fest in ein soziales (und Stabilität verbürgendes) Gefüge integrierten Anderen resultiert (*The Homecoming*). Deutlich wird aber auch die fundamentale Erfahrung der Fragmentierung menschlicher Selbstwahrnehmung in der Moderne und Postmoderne (*In Celebration*, *Seven Lears*) sowie die Konfrontation des Individuums mit wissenschaftlichen und technologischen Problematiken, die das Leben des Menschen zu Beginn des 21. Jahrhunderts zunehmend überlagern und die ihm in seinen Bemühungen um eine bewusste Selbstkonstituierung im Sinne einer reflektierten

---

<sup>3</sup> Vgl. hierzu Samuel Beckett, *Waiting for Godot: A Tragicomedy in Two Acts* (London, 1965). Zu einer detaillierten Analyse von *Waiting for Godot*, vgl. Meinhard Winkgens, *Das Zeitproblem in Samuel Becketts Dramen* (Bern, Frankfurt/M., 1975), 127-175.

Lebenskunst doch immer nur ansatzweise zugänglich sind (*A Number*). Damit wird Identität aber auch als ein kognitives Problem deutlich (*A Number*, *Look Back in Anger*), wie insgesamt viele der untersuchten Stücke die psychischen und affektiven Auswirkungen der Strukturen moderner und postmoderner kultureller Formationen auf den Menschen und dessen Selbstverhältnis demonstrieren (*Look Back in Anger*, *In Celebration*, *Travesties*, *Seven Lears*, *A Number*), Auswirkungen, die sich auch aus dem Scheitern der im Hinblick auf eine bejahenswerte Selbstinterpretation immer wieder neu zu leistenden Aneignung der eigenen Biographie ergeben können (*Travesties*). Und schließlich machen sich die in meiner Arbeit untersuchten Werke die Frage menschlicher Selbst- und Lebensgestaltung auch in der Auseinandersetzung mit unterschiedlichen dramatischen Realismuskonzeptionen und mit spezifischen dramatischen Genretraditionen zum Gegenstand (*The Importance of Being Earnest*, *Mrs Warren's Profession*, *The Homecoming*), Konzeptionen und Traditionen, innerhalb derer sich letztlich grundlegende Annahmen über das menschliche Subjekt und dessen Handlungs- und Gestaltungskompetenzen manifestieren.

Mit all diesen Dimensionen ist indes ein vielfältiges, engmaschiges und teilweise interdependentes Geflecht an Strukturen und Zusammenhängen angesprochen, die sich letztlich allesamt auf die soziokulturellen und existenziellen Bedingungen des menschlichen Daseins in der Moderne und Postmoderne zurückführen lassen, welche elementare und unhintergehbare Voraussetzungen menschlicher Selbst- und Lebensgestaltung darstellen und angesichts derer sich der Einzelne in der Konfrontation mit dem jeweils Anderen auf der Bühne seiner Identität zu versichern sucht. Indem die in meiner Arbeit untersuchten Werke solchermaßen aber lebensweltliche und existenzielle Problematiken der Gegenwart aufgreifen und dramatisch inszenieren, ist es ihnen auch möglich, elementare Aussagen über das menschliche Dasein unter den Bedingungen des 20. und nunmehr 21. Jahrhunderts zu machen, wodurch das britische Drama aber (wie die Literatur insgesamt) als ein privilegiertes Medium erscheint, um über unser Leben und unsere Lebenswelt (nicht zuletzt im Kontext der Lebenskunst und der mit ihr verbundenen Frage nach dem guten Leben) zu reflektieren – *privilegiert*, da es innerhalb fiktionaler Bühnenwelten Experimentierfelder des Möglichen eröffnet und uns solchermaßen die Aufgabe der Formgebung unseres Daseins, aber auch damit verbundene Herausforderungen, potenzielle Techniken der Lebenskunst oder schließlich auch denkbare Perspektiven und Abgründe exemplarisch offenbart.<sup>4</sup> Es illustriert dabei anhand von Figuren wie Vivie (*Mrs Warren's Profession*), Gwendolen und Cecily (*The Importance of Being Earnest*), Ruth (*The Homecoming*) oder auch Michael (*A Number*) insbesondere Wege der individuellen Sinnstiftung wie auch der je individuell affirmierbaren Formgebung des eigenen Lebens, und das nicht zuletzt im Unterschied zu *Waiting for Godot* wie insgesamt zum Absurden Theater.

---

<sup>4</sup> Vgl. zu diesen Überlegungen zur Literatur als privilegiertem Medium der Reflexion im Kontext der Lebenskunst und der Eröffnung fiktionaler Möglichkeitsräume Anna-Margaretha Horatschek, „Zur Einführung: Der britische Roman als Genre der Lebenskunst“, in: dies. et al. (Hgg.), *Literatur und Lebenskunst: Reflexionen zum guten Leben im britischen Roman vom Viktorianismus zur Postmoderne* (Trier, 2008), 1-16, 4-6.

Wie meine Einzelanalysen gezeigt haben, erweisen sich diese Wege bei detaillierter Betrachtung allerdings als unterschiedlich belastbar, und das verweist letztlich auf Differenzen zwischen den in der vorliegenden Arbeit untersuchten Phasen des englischen Dramas im 20. Jahrhundert, die sich zwar beide den für die Moderne und Postmoderne zentralen Problematiken persönlicher Identität und menschlicher Autonomie zuwenden und die dabei allerdings zu voneinander abweichenden Lösungen gelangen, und das vor dem Hintergrund differenter Handlungs- und Dramenmodelle. Das Drama um 1900 geht dabei vom formal weitgehend handlungs-, gestaltungs- und selbstmächtigen Subjekt neuzeitlicher Prägung aus, das trotz der sich in seinen Werken inhaltlich manifestierenden Herausforderungen menschlicher Gestaltungskompetenz dennoch dazu in der Lage scheint, sein Leben im Einklang mit eigenen Vorstellungen weitgehend autonom zu führen. Das ist den Werken der Zeit allerdings nur dadurch möglich, dass sie potenzielle Begrenzungen der figuralen Handlungsmacht marginalisieren, indem sie diese nicht in ihrer ganzen Konsequenz auf die Figuren einwirken lassen (*A Woman of No Importance*, *Mrs Warren's Profession*) oder indem sie diese in der Komödienform auflösen (*The Importance of Being Earnest*). Da die formale Problemlösungskompetenz der Figuren solchermaßen aber schließlich inhaltliche Problemlagen (vermeintlich) zu transzendieren vermag, erscheinen die von den Stücken vorgeschlagenen Auswege aus dem Dilemma der Selbst- und Lebensgestaltung oftmals wenig überzeugend und lebensweltlich wie subjektphilosophisch kaum haltbar. Und sie bewirken darüber hinaus ein ungelöstes Spannungsverhältnis von dramatischem Inhalt (in dem sich Begrenzungen der figuralen Handlungsmacht implizit abzeichnen) und dramatischer Form (in der gleichwohl die Konzeption autonomer Subjektivität zum Ausdruck kommt) innerhalb der Grundstruktur dieser Stücke. Im Unterschied dazu gelingt dem *New English Drama* dann die dramenästhetische Harmonisierung von Struktur und Thematik, und das dadurch, dass es lebensweltliche und existenzielle Herausforderungen unserer Zeit nun auch in seiner (inneren) Form zur Darstellung bringt und dergestalt ein problembewusstes und problemadäquates Handlungs- und Gestaltungsmodell implementiert, das überraschenderweise bereits in John Galsworthys *Justice* präzise prognostiziert wird: „The doctrine of full responsibility doesn't quite hold in these days.“<sup>5</sup> Dieses Modell vermittelt zwischen figuraler Autonomie und figuraler Heteronomie, zwischen dem menschlichen Bedürfnis einerseits und präexistenten Strukturen andererseits, und es präsentiert letztlich das nur eingeschränkt verantwortliche und zur Gestaltung befähigte Subjekt auf der Bühne, das sich in der in meiner Einführung thematisierten Sphäre des *Zwischen*, in *the space between* verortet. Wie meine Überlegungen zur Autonomieproblematik sowie zu den untersuchten Werken deutlich gemacht haben, nimmt das Drama der Nachkriegszeit damit aber eine sehr viel plausiblere (da lebensweltlich haltbare und subjektphilosophisch wohlbegründete) Haltung zur Frage nach den Möglichkeiten und Grenzen des Menschen innerhalb

---

<sup>5</sup> John Galsworthy, *Justice: A Tragedy* (1910), in: *The Plays of John Galsworthy*, hgg. von Duckworth (London, 1929), 217-274, 268.

kontingenter und ihn bedingender Strukturen und Zusammenhänge ein. Und das impliziert wiederum (wie angemerkt) sicherlich sowohl die Eröffnung von Horizonten im weiten Feld des gegenwärtig und zukünftig Möglichen (*The Homecoming*, *A Number*) als auch den Hinweis auf Herausforderungen und potenzielle Überforderungen, mit denen sich der Einzelne bei seinen Versuchen der Selbstkonstituierung immer wieder aufs Neue konfrontiert sieht (insbesondere in *Look Back in Anger*, *The Wesker Trilogy*, *In Celebration* und *Travesties*, in einseitiger Überzeichnung auch in *Seven Lears*). Alle diese Werke stimmen allerdings in einem überein: Ihnen erscheint die Aufgabe der Formgebung und Führung des eigenen Lebens als ein schwieriger und oftmals mühevoller Prozess, und das verweist letztlich auf die meiner Arbeit vorangestellte Grundkonstellation: „You to whom the answer is easy / Do not live in our time.“<sup>6</sup>

Was sich somit abschließend diagnostizieren lässt, ist die Relevanz zentraler Problematiken des menschlichen Lebens unter den Bedingungen moderner und postmoderner kultureller Formationen im britischen Drama der Gegenwart, Problematiken, mit denen sich dieses in kreativen Prozessen der künstlerischen Anverwandlung in Inhalt und Form auseinandersetzt, wodurch es aber immer wieder neue Antworten auf die Frage nach den Möglichkeiten und Grenzen menschlicher Identitätskonstituierung in einer dem permanenten Wandel unterworfenen Zeit gibt. Und die Geschichte des *New English Drama* scheint (so lässt sich in Anlehnung an Peter Szondi formulieren) noch lange kein Ende gefunden zu haben.<sup>7</sup> Vielmehr scheint es eher so zu sein, als verarbeite es diese Problematiken auch weiterhin kreativ, was sich in meiner Arbeit anhand der Auseinandersetzung mit aktuellen lebensweltlichen Herausforderungen wie dem Phänomen der Fragmentierung in einer zunehmend pluralisierten westlichen Welt (*Seven Lears*) oder dem das menschliche Selbstverhältnis potenziell tiefgreifend affizierenden Vorgang des Klonens (*A Number*) gezeigt hat. Und selbst wenn die anfängliche Dynamik des britischen Gegenwartsdramas möglicherweise etwas nachgelassen haben mag, so zeichnet sich doch die anhaltende Kreativität des englischen Dramas auch zu Beginn des 21. Jahrhunderts in Werken von beispielsweise Caryl Churchill, Alan Ayckbourn, David Edgar oder auch Howard Barker ab (um nur einige der inzwischen etablierten Namen zu nennen), Werke, die sich (so lässt sich plausibel vermuten) wohl auch weiterhin in *the space between*, im Spannungsfeld von Lebenswelt und Dramenästhetik, von Form und Inhalt, von autonomem Subjekt und dessen postmoderner Dekonstruktion verorten werden.

---

<sup>6</sup> Edward Bond, *Restoration: A Pastoral*, in: ders., *Restoration & The Cat* (London, 1982), 1-101, 40.

<sup>7</sup> Vgl. Peter Szondi, *Theorie des modernen Dramas 1880-1950* (Frankfurt/M., 1963 [1956]), 162.

## Literaturverzeichnis

---

### Primärliteratur

---

- Ackroyd, Peter. *Chatterton*. London et al., 1993 (1987).
- Barker, Howard. *Seven Lears: The Pursuit of the Good* (1988). In: Ders. *Collected Plays. Volume Four*. Hgg. von *Calder Publications* und *Riverrun Press*. London, Edison, 1998 (1988), 119-183.
- Barker, Howard. *The Bite of the Night: An Education* (1988). In: Ders. *Collected Plays. Volume Four*. Hgg. von *Calder Publications* und *Riverrun Press*. London, Edison, 1998 (1988), 3-117.
- Barker, Howard. *Uncle Vanya* (1993). In: Ders. *Collected Plays. Volume Two*. Hgg. von *Calder Publications* und *Riverrun Press*. Montreuil et al., 1993, 291-341.
- Beckett, Samuel. *Waiting for Godot: A Tragicomedy in Two Acts*. London, 1965.
- Bond, Edward. *Lear*. London, 1972.
- Bond, Edward. *Restoration: A Pastoral*. In: Ders. *Restoration & The Cat*. London, 1982, 1-101.
- Brecht, Bertolt. *Der gute Mensch von Sezuan*. Berlin, 1964 (1943).
- Chapman, Tracy. *Telling Stories* (1999). In: Dies. *Tracy Chapman Collection*. New York, 2001.
- Churchill, Caryl. *Top Girls*. London, New York, 1984.
- Churchill, Caryl. *A Number*. London, 2002.
- Daniels, Sarah. *Ripen Our Darkness* (1986). In: Dies. *Plays: One*. Hgg. von *Methuen Drama*. London, 1997 (1991), 1-71.
- Dickens, Charles. *Hard Times: For These Times* (1854). London et al., 2003.
- Draconian. *Death, Come Near Me*. In: Dies. *Arcane Rain Fell*. Eisenerz, 2005. (Text unter: <http://www.darkeyrics.com/lyrics/draconian/arcanerainfell.html#8> [30.01.2013]).
- Eliot, George. *Middlemarch* (1871-1872). London et al., 1994.
- Forster, E. M. *Howards End* (1910). Harmondsworth et al., 1983.
- Forster, E. M. *A Passage to India* (1924). London et al., 2005.
- Galsworthy, John. *Justice: A Tragedy* (1910). In: *The Plays of John Galsworthy*. Hgg. von *Duckworth*. London, 1929, 217-274.
- Golding, William. *Free Fall*. London, 1961 (1959).
- Hardy, Thomas. *Tess of the D'Urbervilles* (1891). London et al., 1998.
- Hare, David. *A Map of the World* (1982). In: *David Hare: Plays Two*. Hgg. von *Faber and Faber Limited*. London, Boston, 1997, 105-204.

- Hoffmann, E. T. A. *Die Elixiere des Teufels: Nachgelassene Papiere des Bruders Medardus eines Kapuziners* (1815-1816). Frankfurt/M., 2008.
- Lawrence, D. H. *Women in Love* (1920). London et al., 1995.
- Lillo, George. *The London Merchant* (1731). Lincoln, London, 1965.
- Lodge, David. *Small World: An Academic Romance*. London et al., 1985 (1984).
- Osborne, John. *Look Back in Anger*. London, 1996 (1957).
- Osborne, John. *A Subject of Scandal and Concern*. London, 1972 (1964).
- Osborne, John. *Déjàvu*. London, 1991.
- Pinero, Arthur Wing. *The Second Mrs. Tanqueray* (1893). In: *The Social Plays of Arthur Wing Pinero. Volume 1*. Hgg. von Clayton Hamilton. New York, 1917.
- Pinter, Harold. *The Homecoming*. London, 1999 (1965).
- Pinter, Harold. *Old Times*. New York, 1971.
- Pinter, Harold. *Ashes to Ashes*. London, 1996.
- Sartre, Jean-Paul. *Huis clos*. In: Ders. *Huis clos suivi de Les mouches*. Ohne Ortsangabe, 1947, 7-94.
- Shaffer, Peter. *Amadeus*. Harmondsworth et al., 1981.
- Shakespeare, William. *As You Like It* (1599). Hgg. von Juliet Dusinberre. London, 2006.
- Shakespeare, William. *King Lear* (1608). Hgg. von R. A. Foakes. London, 1997.
- Shaw, George Bernard. *Mrs Warren's Profession* (1894). In: *The Complete Plays of Bernard Shaw*. Hgg. von Paul Hamlyn Ltd. London, 1965, 61-92.
- Shaw, George Bernard. *Candida* (1895). In: *The Complete Plays of Bernard Shaw*. Hgg. von Paul Hamlyn Ltd. London, 1965, 123-152.
- Shaw, George Bernard. *Pygmalion: A Romance in Five Acts* (1912). In: *The Complete Plays of Bernard Shaw*. Hgg. von Paul Hamlyn Ltd. London, 1965, 716-757.
- Sillitoe, Alan. *Saturday Night and Sunday Morning*. London, 1960 (1958).
- Stevenson, Robert Louis. *The Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde* (1886). London et al., 1994.
- Stoppard, Tom. *Rosencrantz and Guildenstern are Dead*. London, 1968 (1967).
- Stoppard, Tom. *Travesties*. London, Boston, 1978 (1975).
- Storey, David. *In Celebration*. London, 1969.
- Storey, David. *Home*. London, 1970.
- Storey, David. *Saville* (1976). London et al., 1999.
- Swift, Graham. *Waterland*. New York, 1992 (1983).
- Wertenbaker, Timberlake. *After Darwin* (1998). In: Dies. *Plays Two*. Hgg. von Faber and Faber. London, New York, 2002, 99-178.

- Wesker, Arnold. *The Wesker Trilogy* (1960). Harmondsworth et al., 1964.
- Wesker, Arnold. *Their Very Own and Golden City*. London, 1966.
- Wilde, Oscar. *The Picture of Dorian Gray* (1891). London et al., 2003.
- Wilde, Oscar. *A Woman of No Importance* (1893). In: *Collins Complete Works of Oscar Wilde*. Hgg. von HarperCollinsPublishers. Glasgow, <sup>5</sup>2003, 465-514.
- Wilde, Oscar. *An Ideal Husband* (1895). In: *Collins Complete Works of Oscar Wilde*. Hgg. von HarperCollinsPublishers. Glasgow, <sup>5</sup>2003, 515-582.
- Wilde, Oscar. *The Importance of Being Earnest* (1895). In: *Collins Complete Works of Oscar Wilde*. Hgg. von HarperCollinsPublishers. Glasgow, <sup>5</sup>2003, 357-419.

---

### Sekundärliteratur

---

- Aczel, Richard. „Subjekt und Subjektivität.“ In: Nünning, Ansgar (Hg.). *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie: Ansätze, Personen, Grundbegriffe*. Stuttgart, Weimar, <sup>4</sup>2008, 691-692.
- Almansi, Guido und Simon Henderson. *Harold Pinter*. London, New York, 1983.
- Aragay, Mireia. „Pinter, Politics and Postmodernism (2).“ In: Raby, Peter (Hg.). *The Cambridge Companion to Harold Pinter*. Cambridge, New York, <sup>2</sup>2009, 283-296.
- Aristoteles. *Poetik*. Übers. und hgg. von Manfred Fuhrmann. Stuttgart, 1994 (1982).
- Battegay, Raymond und Udo Rauchfleisch. „Vorwort.“ In: Dies. (Hgg.). *Menschliche Autonomie*. Göttingen, 1990, 7.
- Bearn, Gordon C. F. „Derrida Dry: Iterating Iterability Analytically.“ In: Culler, Jonathan (Hg.). *Deconstruction: Critical Concepts in Literary and Cultural Studies*. London, New York, 2003, 245-273.
- Berressem, Hanjo. „Poststrukturalismus.“ In: Nünning, Ansgar (Hg.). *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie: Ansätze, Personen, Grundbegriffe*. Stuttgart, Weimar, <sup>4</sup>2008, 591-592.
- Beyer, Manfred. „John Osborne: Traditionsstifter einer Dramaturgie des Zorns.“ *ZAA*, 42 (1994), 198-215.
- Bhatia, Nandi. „Anger, Nostalgia, and the End of Empire: John Osborne’s *Look Back in Anger*.“ *Modern Drama*, XLII (1999), 391-400.
- Bielefeldt, Heiner. „Autonomie.“ In: Düwell, Marcus et al. (Hgg.). *Handbuch Ethik*. Stuttgart, Weimar, 2002, 305-308.
- Bierhaus Jr., E. G. „No World of Its Own: *Look Back in Anger* Twenty Years Later.“ *Modern Drama*, XIX (1976), 47-55.

- Blüggel, Beate. *Tom Stoppard: Metadrama und Postmoderne*. Frankfurt/M. et al., 1992.
- Bond, Edward. „Author’s Preface.“ In: Ders. *Lear*. London, 1972, v-xiv.
- Boon, Richard und Amanda Price. „Maps of the World: ‚Neo-Jacobeanism‘ and Contemporary British Theatre.“ *Modern Drama*, XLI (1998), 635-654.
- Brecht, Bertolt. „Kleines Organon für das Theater“ (1949). In: Ders. *Gesammelte Werke. Band VII: Zum Theater*. Hgg. vom Suhrkamp Verlag. Frankfurt/M., 1967, 661-708.
- Breuer, Horst. „Oscar Wildes *The Importance of Being Earnest* als modernes Drama.“ *Germanisch-Romanische Monatsschrift*, 38 (1988), 444-454.
- Brock, Dan W. „Auch ein Klon ist frei geboren.“ Übers. von Gero von Randow. *Die Zeit* (19.08.2004). <[http://zeus.zeit.de/text/2004/35/Essay\\_Brock](http://zeus.zeit.de/text/2004/35/Essay_Brock)> (14.01.2009).
- Broich, Ulrich. „Der ‚negative Bildungsroman‘ der neunziger Jahre.“ In: Pfister, Manfred und Bernd Schulte-Middelich (Hgg.). *Die Nineties: Das englische Fin de siècle zwischen Dekadenz und Sozialkritik*. München, 1983, 197-226.
- Brooks, Peter. *Realist Vision*. New Haven, London, 2005.
- Brown, John Russell. „Mr. Pinter’s Shakespeare.“ *Critical Quarterly*, 5 (1963), 251-265.
- Bühler, Karl. *Sprachtheorie: Die Darstellungsfunktion der Sprache*. Stuttgart, 1965.
- Burkhard, Franz-Peter. „Sinn.“ In: Prechtel, Peter und ders. (Hgg.). *Metzler Philosophie Lexikon: Begriffe und Definitionen*. Stuttgart, Weimar, 1996, 476-477.
- Byron, Glennis. „Introduction.“ In: Dies. (Hg.). *Bram Stoker: Dracula*. Basingstoke, London, 1999, 1-21.
- Cahn, Victor L. *Gender and Power in the Plays of Harold Pinter*. Basingstoke, London, 1994.
- Cardullo, Bert. „Pinter’s *The Homecoming*.“ *The Explicator*, 46,4 (1988), 46-48.
- Castrop, Helmut. „Tom Stoppard: *Travesties*. Kunst- und Weltrevolution im Vexierspiel mit literarischen Gattungen.“ In: Plett, Heinrich F. (Hg.). *Englisches Drama von Beckett bis Bond*. München, 1982, 295-312.
- Chaudhuri, Una. „Caryl Churchill.“ In: *The Oxford Encyclopedia of British Literature*. Hgg. von David Scott Kastan. Oxford et al., 2006, 473-478.
- Coelsch-Foisner, Sabine. „Spinsters Versus Sinners: A Late-Nineteenth-Century Paradigm in G. B. Shaw’s Plays.“ *Imaginaires*, 2 (1997), 91-111.
- Cooke, John William. „The Optical Allusion: Perception and Form in Stoppard’s *Travesties*“ (1981). In: Zeifman, Hersch und Cynthia Zimmerman (Hgg.). *Contemporary British Drama: 1970-90*. Basingstoke, London, 1993, 199-216.
- Costello, Tom. „The Defeat of Naturalism in Arnold Wesker’s *Roots*.“ *Modern Drama*, XXI (1978), 39-46.



- Culler, Jonathan. „Deconstruction.” In: Ders. (Hg.). *Deconstruction: Critical Concepts in Literary and Cultural Studies*. London, New York, 2003, 52-71.
- Demastes, William W. „Osborne on the Fault Line: Jimmy Porter on the Postmodern Verge.” In: Denison, Patricia D. (Hg.). *John Osborne: A Casebook*. New York, London, 1997, 61-69.
- Derrida, Jacques. „Die Struktur, das Zeichen und das Spiel im Diskurs der Wissenschaften vom Menschen“ (1967). In: Ders. *Die Schrift und die Differenz*. Übers. von Rodolphe Gasché. Frankfurt/M., 1972, 422-442.
- Diamond, Elin. „Caryl Churchill: Feeling Global.” In: Luckhurst, Mary (Hg.). *A Companion to Modern British and Irish Drama: 1880-2005*. Malden et al., 2006, 476-487.
- Dierkes-Thrun, Petra. „Incest and the Trafficking of Women in *Mrs Warren's Profession*. ‚It Runs in the Family.’” *English Literature in Transition: 1880-1920*, 49 (2006), 293-310.
- Dinkhauser, Gabriele. *Nonidentical Clones: Caryl Churchill's A Number. Drama in a Scientific Frame*. Mannheim, 2007 (unveröffentlichte Proseminararbeit).
- Dixon, Graham A. „Still Looking Back: The Deconstruction of the Angry Young Man in *Look Back in Anger* and *Déjàvu*.” *Modern Drama*, XXXVII (1994), 521-529.
- Döhl, Reinhard. „Dadaismus.” In: Schweikle, Günther und Irmgard Schweikle (Hgg.). *Metzler Literatur Lexikon: Begriffe und Definitionen*. Stuttgart, 1990, 91-92.
- Dollimore, Jonathan. *Radical Tragedy: Religion, Ideology and Power in the Drama of Shakespeare and his Contemporaries*. New York et al., 1989.
- Döring, Tobias. *Postcolonial Literatures in English*. Stuttgart, 2008.
- Dornan, Reade W. *Arnold Wesker Revisited*. New York et al., 1994.
- Dreitzel, Hans Peter. *Die gesellschaftlichen Leiden und das Leiden an der Gesellschaft: Eine Pathologie des Alltagslebens*. Stuttgart, 1980.
- Dukore, Bernard F. *Harold Pinter*. London, Basingstoke, 1982.
- Eagleton, Terry. „Language and Value in *King Lear*.” In: Ryan, Kiernan (Hg.). *William Shakespeare: King Lear*. Basingstoke, London, 1993, 84-91.
- Eltis, Sos. *Revising Wilde: Society and Subversion in the Plays of Oscar Wilde*. Oxford et al., 1996.
- Ermarth, Elizabeth Deeds. „Beyond ‚The Subject’: Individuality in the Discursive Condition.” *New Literary History*, 31 (2000), 405-419.
- Esslin, Martin. *The Theatre of the Absurd*. Harmondsworth, Ringwood, 1968 (1961).
- Esslin, Martin. *Pinter: A Study of his Plays*. London, 1973.
- Feldmann, Doris und Hannah Jacobmeyer. „Logozentrismus.” In: Nünning, Ansgar (Hg.). *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie: Ansätze, Personen, Grundbegriffe*. Stuttgart, Weimar, 2008, 445.

- Fischer-Seidel, Therese. „Oscar Wilde: Ästhetizismus und Popularität.“ *Germanisch-Romanische Monatsschrift*, 38 (1988), 429-443.
- Flashar, Hellmut. „Die *Poetik* des Aristoteles und die griechische Tragödie.“ *Poetica*, 16 (1984), 1-23.
- Foakes, R. A. „Introduction.“ In: Shakespeare, William. *King Lear* (1608). Hgg. von R. A. Foakes. London, 1997, 1-151.
- Forst, Rainer. „Endlichkeit, Freiheit, Individualität: Die Sorge um das Selbst bei Heidegger und Foucault.“ In: Erdmann, Eva et al. (Hgg.). *Ethos der Moderne: Foucaults Kritik der Aufklärung*. Frankfurt/M., New York, 1990, 146-186.
- Foucault, Michel. *Sexualität und Wahrheit. Band 1: Der Wille zum Wissen*. Übers. von Ulrich Raulff und Walter Seitter. Frankfurt/M., 1977.
- Frey, Hans-Peter und Karl Haußer. „Entwicklungslinien sozialwissenschaftlicher Identitätsforschung.“ In: Dies. (Hgg.). *Identität: Entwicklungen psychologischer und soziologischer Forschung*. Stuttgart, 1987, 3-26.
- Fuhrmann, Manfred. „Nachwort.“ In: Aristoteles. *Poetik*. Übers. und hgg. von Manfred Fuhrmann. Stuttgart, 1994 (1982), 144-178.
- Gagnier, Regenia. „Wilde and the Victorians.“ In: Raby, Peter (Hg.). *The Cambridge Companion to Oscar Wilde*. Cambridge, 1997, 18-33.
- Gahan, Peter. *Shaw Shadows: Rereading the Texts of Bernard Shaw*. Gainesville et al., 2004.
- Gale, Steven H. „John Osborne: Look Forward in Fear.“ In: Bock, Hedwig und Albert Wertheim (Hgg.). *Essays on Contemporary British Drama*. München, 1981, 5-29.
- Gallant, Desmond. „Brechtian Sexual Politics in the Plays of Howard Barker.“ *Modern Drama*, XL (1997), 403-413.
- Ganz, Arthur. *George Bernard Shaw*. London, Basingstoke, 1983.
- Gerig, Karin. *Fragmentarität: Identität und Textualität bei Margaret Atwood, Iris Murdoch und Doris Lessing*. Tübingen, 2000.
- Gigon, Olof. „Einleitung.“ In: Aristoteles. *Vom Himmel. Von der Seele. Von der Dichtkunst*. Übers. von Olof Gigon. Zürich, München, 1983, 351-390.
- Giles, Steve. *The Problem of Action in Modern European Drama*. Stuttgart, 1981.
- Giles, Steve. „Szondi's Theory of Modern Drama.“ *British Journal of Aesthetics*, 27,3 (1987), 268-277.
- Gillespie, Michael Patrick. „From Beau Brummell to Lady Bracknell: Reviewing the Dandy in *The Importance of Being Earnest*.“ *Victorians Institute Journal*, 21 (1993), 119-142.

- Gilmour, Robin. *The Victorian Period: The Intellectual and Cultural Context of English Literature 1830-1890*. London, New York, 1993.
- Glomb, Stefan. *Erinnerung und Identität im britischen Gegenwartsdrama*. Tübingen, 1997.
- Glomb, Stefan. „Jenseits von Einheit und Vielheit, Autonomie und Heteronomie: Die fiktionale Erkundung ‚dritter Wege‘ der Repräsentation und Reflexion von Modernisierungsprozessen.“ In: Ders. und Stefan Horlacher (Hgg.). *Beyond Extremes: Repräsentation und Reflexion von Modernisierungsprozessen im zeitgenössischen britischen Roman*. Tübingen, 2004, 9-52.
- Glomb, Stefan. „Identitätstheorien.“ In: Nünning, Ansgar (Hg.). *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie: Ansätze, Personen, Grundbegriffe*. Stuttgart, Weimar, 2008, 307-308.
- Goetsch, Paul. „Das Drama im Umbruch.“ In: Ders. (Hg.). *Englische Literatur zwischen Viktorianismus und Moderne*. Darmstadt, 1983, 147-151.
- Goetsch, Paul. *Bauformen des modernen englischen und amerikanischen Dramas*. Darmstadt, 1992.
- Goldstone, Herbert. *Coping with Vulnerability: The Achievement of John Osborne*. Washington, 1982.
- Gordon, David J. „Shavian Comedy and the Shadow of Wilde.“ In: Innes, Christopher (Hg.). *The Cambridge Companion to George Bernard Shaw*. Cambridge et al., 1998, 124-143.
- Gore, Keith. „The *Trilogy*: Forty Years On.“ In: Dornan, Reade W. (Hg.) *Arnold Wesker: A Casebook*. New York, London, 1998, 15-33.
- Gray, Frances. „Caryl Churchill.“ In: Bull, John (Hg.). *British and Irish Dramatists Since World War II: Fourth Series*. Detroit et al., 2005, 51-65.
- Greenblatt, Stephen. *Renaissance Self-Fashioning: From More to Shakespeare*. Chicago, London, 2005 (1980).
- Greiner, Norbert. *Idealism und Realism im Frühwerk George Bernard Shaws: Die Bedeutung und Funktion der Begriffe in den politischen, ästhetischen und dramatischen Schriften*. Heidelberg, 1977.
- Greene, Nicholas. *Bernard Shaw: A Critical View*. Basingstoke, London, 1984.
- Gritzner, Karoline. „Towards an Aesthetic of the Sublime in Howard Barker's Theatre.“ In: Dies. und David Ian Rabey (Hgg.). *Theatre of Catastrophe: New Essays on Howard Barker*. London, 2006, 83-94.
- Groene, Horst. „Grundtendenzen des zeitgenössischen englischen Dramas.“ *LWU* (Beiheft), 11 (1978), 3-18.
- Groß, Konrad. „Arnold Wesker und die Tradition des englischen Sozialismus.“ In: Goetsch, Paul und Heinz-Joachim Müllenbrock (Hgg.). *Englische Literatur und Politik im 20. Jahrhundert*. Wiesbaden, 1981, 165-175.
- Guralnick, Elissa S. und Paul M. Levitt. „Allusion and Meaning in Wilde's *A Woman of No Importance*.“ *Eire-Ireland*, 13 (1978), 45-51.

- Halliwell, Stephen. *Aristotle's Poetics*. London, 1986.
- Hawking, Stephen. *Die illustrierte Kurze Geschichte der Zeit*. Übers. von Hainer Kober. Reinbek, 42000.
- Hayman, Ronald. „Conversation with David Storey.” *Drama: The Quarterly Theatre Review*, 99 (1970), 47-53.
- Hays, Michael. „Drama and Dramatic Theory: Peter Szondi and the Modern Theater.“ *Boundary 2: The Criticism of Peter Szondi*, XI,3 (1983), 69-81.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. *Sämtliche Werke. Band 8: Die Wissenschaft der Logik* (1812-1816). Stuttgart, 31955.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. *Sämtliche Werke. Band 14: Vorlesungen über die Ästhetik. Band 3* (1835-1838). Stuttgart, 31954.
- Heideking, Jürgen. *Geschichte der USA*. Tübingen, Basel, 21999.
- Heinz, Sarah. *Die Einheit in der Differenz: Metapher, Romance und Identität in A.S. Byatts Romanen*. Tübingen, 2007.
- Heise, David R. „Affect Control Theory and Impression Formation.” In: Borgatta, Edgar F. und Marie L. Borgatta (Hgg.). *Encyclopedia of Sociology. Volume 1*. New York et al., 1992, 12-16.
- Henkel, Matthias H. „Know Thine Own Meaning”: *Menschenbild und Selbstentwurf in Shakespeares Romanzen. Zur Idee der Autonomie des Individuums in der Literatur der Renaissance*. Trier, 1997.
- Henrich, Dieter. „Identität’: Begriffe, Probleme, Grenzen.“ In: Marquard, Odo und Karlheinz Stierle (Hgg.). *Identität*. München, 1979, 133-186.
- Herman, Luc. *Concepts of Realism*. Columbia, 1996.
- Herman, Luc. „Literaturtheorien des Realismus.“ In: Nünning, Ansgar (Hg.). *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie: Ansätze, Personen, Grundbegriffe*. Stuttgart, Weimar, 42008, 608-609.
- Hillebrand, Ingo und Dirk Lanzerath. *Klonen: Stand der Forschung, ethische Diskussion, rechtliche Aspekte*. Stuttgart, 2001.
- Hillgärtner, Rüdiger. „Arnold Wesker: *The Chicken Soup Trilogy*. Die Frage nach der individuellen Lebensperspektive.“ In: Plett, Heinrich F. (Hg.). *Englisches Drama von Beckett bis Bond*. München, 1982, 118-141.
- Hillmann, Karl-Heinz. *Wörterbuch der Soziologie*. Stuttgart, 41994.
- Hirsch, Marianne. „The Novel of Formation as Genre: Between Great Expectations and Lost Illusions.” *Genre*, XII (1979), 293-311.
- Höfele, Andreas. „Dandy und New Woman.“ In: Pfister, Manfred und Bernd Schulte-Middelich (Hgg.). *Die Nineties: Das englische Fin de siècle zwischen Dekadenz und Sozialkritik*. München, 1983, 147-163.

- Höfele, Andreas. „Wilde, Oscar.“ In: Kreutzer, Eberhard und Ansgar Nünning (Hgg.). *Metzler Lexikon englischsprachiger Autorinnen und Autoren: 631 Porträts. Von den Anfängen bis in die Gegenwart*. Stuttgart, Weimar, 2002, 621-623.
- Höffe, Otfried. *Immanuel Kant*. München, 52000.
- Horatschek, Anna-Margaretha. „Zur Einführung: Der britische Roman als Genre der Lebenskunst.“ In: Dies. et al. (Hgg.). *Literatur und Lebenskunst: Reflexionen zum guten Leben im britischen Roman vom Viktorianismus zur Postmoderne*. Trier, 2008, 1-16.
- Horatschek, Annegreth. „Dezentrierung.“ In: Nünning, Ansgar (Hg.). *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie: Ansätze, Personen, Grundbegriffe*. Stuttgart, Weimar, 42008, 125.
- Huizinga, Johan. *Herbst des Mittelalters: Studien über Lebens- und Geistesformen des 14. und 15. Jahrhunderts in Frankreich und in den Niederlanden* (1941). Übers. und hgg. von Kurt Köster. Stuttgart, 11975.
- Hurrelmann, Klaus. „Sozialisation.“ In: Endruweit, Günter und Gisela Trommsdorff (Hgg.). *Wörterbuch der Soziologie*. Stuttgart, 2002, 500-509.
- Hutchings, William. *The Plays of David Storey: A Thematic Study*. Carbondale, Edwardsville, 1988.
- Innes, Christopher. „Nothing but talk, talk, talk – Shaw talk?: Discussion Plays and the Making of Modern Drama.“ In: Ders. (Hg.). *The Cambridge Companion to George Bernard Shaw*. Cambridge et al., 1998, 162-179.
- Innes, Christopher (Hg.). *A Sourcebook on Naturalist Theatre*. London, New York, 2000.
- Innes, Christopher. *Modern British Drama: The Twentieth Century*. Cambridge et al., 2002.
- Jakobson, Roman. „Closing Statement: Linguistics and Poetics.“ In: Sebeok, Thomas A. (Hg.). *Style in Language*. Cambridge (Massachusetts), 1966 (1960), 350-377.
- Janik, Dieter. „Absurdes Theater.“ In: Schweikle, Günther und Irmgard Schweikle (Hgg.). *Metzler Literatur Lexikon: Begriffe und Definitionen*. Stuttgart, 21990, 2-3.
- Kahn, Coppélia. „The Absent Mother in *King Lear*.“ In: Ryan, Kiernan (Hg.). *William Shakespeare: King Lear*. Basingstoke, London, 1993, 92-113.
- Kearns, Katherine. *Nineteenth-Century Literary Realism: Through the Looking-Glass*. Cambridge et al., 1996.
- Kesting, Marianne. „Handlung – Behavior – Reflexion und ihr Echo im modernen Drama.“ *Poetica*, 8 (1976), 390-399.
- King, Kimball. „General Editor’s Note.“ In: Denison, Patricia D. (Hg.). *John Osborne: A Casebook*. New York, London, 1997, ix-x.
- Klein, Alfons. „Ein Dandy als Historiker: Kulturgeschichte als Komödieninszenierung in Tom Stoppards *Travesties*.“ In: Ahrens, Rüdiger und Fritz-Wilhelm Neumann (Hgg.). *Fiktion und Geschichte in der anglo-amerikanischen Literatur*. Heidelberg, 1998, 377-394.

- Klein, Julia M. „Caryl Churchill’s Identity Crises.“ *Chronicle of Higher Education*, 52,38 (2006), B15-B16. <<http://web.ebscohost.com/ehost/delivery?vid=8&hid=109&sid=1d3e1935-56f4-4053-b4fb-77ea44a25464%40sessionmgr102>> (14.01.2009; in dieser *html*-Version ohne Seitenangabe).
- Klotz, Günther. „Howard Barker: Paradigm of Postmodernism.“ *New Theatre Quarterly*, VII (1991), 20-26.
- Kluge, Walter. „Das Theater der ‘Nineties.“ In: Pfister, Manfred und Bernd Schulte-Middelich (Hgg.). *Die ‘Nineties: Das englische Fin de siècle zwischen Dekadenz und Sozialkritik*. München, 1983, 275-294.
- Kluxen, Kurt. *Geschichte Englands: Von den Anfängen bis zur Gegenwart*. Stuttgart, 1991.
- Kohl, Norbert. *Oscar Wilde: Das literarische Werk zwischen Provokation und Anpassung*. Heidelberg, 1980.
- Kohl, Norbert H. *Bernard Shaw’s viktorianisches Erbe*. Heidelberg, 1992.
- Kritzer, Amelia Howe. *The Plays of Caryl Churchill: Theatre of Empowerment*. Basingstoke, London, 1991.
- Kritzer, Amelia Howe. „Political Currents in Caryl Churchill’s Plays at the Turn of the Millennium.“ In: Maufort, Marc und Franca Bellarsi (Hgg.). *Crucible of Cultures: Anglophone Drama at the Dawn of a New Millennium*. Brüssel, 2002, 57-67.
- Kühnel, Jürgen. „Chor.“ In: Schweikle, Günther und Irmgard Schweikle (Hgg.). *Metzler Literatur Lexikon: Begriffe und Definitionen*. Stuttgart, 1990, 80-81.
- Lalonde, Jeremy. „A ‘Revolutionary Outrage’: *The Importance of Being Earnest* as Social Criticism.“ *Modern Drama*, 48 (2005), 659-676.
- Lamb, Charles. *Howard Barker’s Theatre of Seduction*. Amsterdam, 1997.
- Latham, Jacqueline. „Roots: A Reassessment.“ *Modern Drama*, XIII (1965), 192-197.
- Laurence, Dan H. „Victorians Unveiled: Some Thoughts on *Mrs Warren’s Profession*.“ *Shaw: The Annual of Bernard Shaw Studies*, 24 (2004), 38-45.
- Lehmann, Hans-Thies. *Postdramatic Theatre*. Abingdon, New York, 2006.
- Lenz, Bernd. „Oscar Wilde: Der Ästhet als sozialer Rebell.“ In: Pfister, Manfred und Bernd Schulte-Middelich (Hgg.). *Die ‘Nineties: Das englische Fin de siècle zwischen Dekadenz und Sozialkritik*. München, 1983, 316-341.
- Liebman, Herbert. *The Dramatic Art of David Storey: The Journey of a Playwright*. Westport, London, 1996.
- Lindemann, Klaus und Valeska Lindemann. *Arnold Wesker*. München, 1985.
- Lindemann, Valeska. *Arnold Wesker als Gesellschaftskritiker*. Marburg, 1972.
- Loomba, Ania. *Colonialism/Postcolonialism*. London, New York, 1998.

- Lorenz, Martina. *Formen selbstdarstellerischer Performanz bei Charles Dickens: Eine sozialpsychologische Analyse ausgewählter Romane*. Frankfurt/M. et al., 1998.
- Luckmann, Thomas. „Persönliche Identität, soziale Rolle und Rollendistanz.“ In: Marquard, Odo und Karlheinz Stierle (Hgg.). *Identität*. München, 1979, 293-313.
- Lukács, Georg. „Zur Soziologie des modernen Dramas“ (1909). In: Ders. *Schriften zur Literatursoziologie*. Ausgew. von Peter Ludz. Neuwied, 1961, 261-295.
- Mahal, Günther. „Travestie.“ In: Schweikle, Günther und Irmgard Schweikle (Hgg.). *Metzler Literatur Lexikon: Begriffe und Definitionen*. Stuttgart, 1990, 472.
- Malpas, Edward R. H. *A Critical Analysis of the Stage Plays of Harold Pinter*. Wisconsin, 1965.
- Marker, Frederick J. „Shaw’s Early Plays.“ In: Innes, Christopher (Hg.). *The Cambridge Companion to George Bernard Shaw*. Cambridge et al., 1998, 103-123.
- Mayer, Ruth. „Postmoderne/Postmodernismus.“ In: Nünning, Ansgar (Hg.). *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie: Ansätze, Personen, Grundbegriffe*. Stuttgart, Weimar, 2008, 589-591.
- McDonald, Jan. „Shaw and the Court Theatre.“ In: Innes, Christopher (Hg.). *The Cambridge Companion to George Bernard Shaw*. Cambridge et al., 1998, 261-282.
- McLuskie, Kathleen. „The Patriarchal Bard: Feminist Criticism and *King Lear*.“ In: Ryan, Kiernan (Hg.). *William Shakespeare: King Lear*. Basingstoke, London, 1993, 48-59.
- Megson, Chris. „Howard Barker and the Theatre of Catastrophe.“ In: Luckhurst, Mary (Hg.). *A Companion to Modern British and Irish Drama: 1880-2005*. Malden et al., 2006, 488-498.
- Meisel, Martin. *Shaw and the Nineteenth-Century Theater*. Princeton, 1968 (1963).
- Mellor, Anne K. „A Feminist Critique of Science“ (1988). In: Botting, Fred (Hg.). *Mary Shelley: Frankenstein*. Basingstoke, London, 1995, 107-139.
- Mengel, Ewald. *Harold Pinters Dramen im Spiegel der soziologischen Rollentheorie*. Frankfurt/M. et al., 1978.
- Mengel, Ewald. „Das sozialpsychologische Konzept des *Self-Monitoring* als Schlüssel zum Verständnis von Harold Pinters Dramen.“ *Poetica*, 17 (1985), 131-148.
- Mertens, Karl. „Die Leiblichkeit des Handelns.“ In: Jaeger, Friedrich und Jürgen Straub (Hgg.). *Handbuch der Kulturwissenschaften. Band 2: Paradigmen und Disziplinen*. Stuttgart, Weimar, 2004, 327-340.
- Meyer-Drawe, Käte. „Subjektivität: Individuelle und kollektive Formen kultureller Selbstverhältnisse und Selbstdeutungen.“ In: Jaeger, Friedrich und Burkhard Liebsch (Hgg.). *Handbuch der Kulturwissenschaften. Band 1: Grundlagen und Schlüsselbegriffe*. Stuttgart, Weimar, 2004, 304-315.
- Mieth, Dietmar. „Ethik, Moral und Religion.“ In: McLaren, Anne (Hg.). *Klonen: ethisch betrachtet*. Münster, 2004, 125-145.

- Müller, Klaus Peter. „Moderne.“ In: Nünning, Ansgar (Hg.). *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie: Ansätze, Personen, Grundbegriffe*. Stuttgart, Weimar, 2008, 508-511.
- Müller-Zannoth, Ingrid. *Der Dialog in Harold Pinters Dramen: Aspekte seiner kommunikativen Funktion*. Frankfurt/M., Bern, 1977.
- Münder, Peter. *Harold Pinter und die Problematik des Absurden Theaters*. Bern, Frankfurt/M., 1976.
- Nazar, Hina. „Judging Clarissa’s Heart.“ *ELH*, 79 (2012), 85-109.
- Nelson, Hugh. „The Homecoming: Kith and Kin.“ In: Brown, John Russell (Hg.). *Modern British Dramatists: A Collection of Critical Essays*. Englewood Cliffs, 1968, 145-163.
- Nelson, Raymond S. „Mrs. Warren’s Profession and English Prostitution.“ *Journal of Modern Literature*, 2 (1971-1972), 357-366.
- Neumeier, Beate. *Spiel und Politik: Aspekte der Komik bei Tom Stoppard*. München, 1986.
- Newiger, Hans-Joachim. „Schuld und Verantwortlichkeit in der griechischen Tragödie“ (1986). In: Ders. *Drama und Theater: Ausgewählte Schriften zum griechischen Drama*. Stuttgart, 1996, 189-202.
- Nünning, Ansgar. „Die Kopie ist das Original der Wirklichkeit: Struktur, Intertextualität und Metafiktion als Mittel poetologischer Selbstreflexion in Peter Ackroyds *Chatterton*.“ *Orbis Litterarum*, 49 (1994), 27-51.
- Ohne Verfasserangabe. „Vorwort.“ In: McLaren, Anne (Hg.). *Klonen: ethisch betrachtet*. Münster, 2004, 7-12.
- Olejniczak, Verena. „Harold Pinter: Spätmoderne Variationen strategischer Erinnerung.“ In: Piechotta, Hans Joachim et al. (Hgg.). *Die literarische Moderne in Europa. Band 3: Aspekte der Moderne in der Literatur bis zur Gegenwart*. Opladen, 1994, 102-118.
- Olsson, Barbara. „Alienation in Storey and Chekhov: A Reassessment of *In Celebration* and *The Farm*.“ In: Rauchbauer, Otto (Hg.). *A Yearbook of Studies in English Language and Literature 1985/86*. Wien, 1986, 119-133.
- Oppel, Horst. „John Osborne: *Look Back in Anger*.“ In: Ders. (Hg.). *Das moderne englische Drama: Interpretationen*. Berlin, 1976, 324-338.
- Otten, Kurt. „Einleitung.“ In: Ders. und Gerd Rohmann (Hgg.). *George Bernard Shaw*. Darmstadt, 1978, 1-40.
- Pabst, Manfred. *Bild, Sprache, Subjekt: Traumtexte und Diskurseffekte bei Freud, Lacan, Derrida, Beckett und Deleuze/Guattari*. Würzburg, 2004.
- Peinert, Dietrich. „‚Bear‘ und ‚Squirrel‘ in John Osbornes *Look Back in Anger*.“ *LWU*, 1 (1968), 117-122.
- Pfister, Manfred. „Konzepte der Intertextualität.“ In: Broich, Ulrich und ders. (Hgg.). *Intertextualität: Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*. Tübingen, 1985, 1-30.



- Pfister, Manfred und Bernd Schulte-Middelich. „Die ‘Nineties in England als Zeit des Umbruchs: Versuch eines sozialgeschichtlichen und literaturhistorischen Aufrisses.“ In: Dies. (Hgg.). *Die Nineties: Das englische Fin de siècle zwischen Dekadenz und Sozialkritik*. München, 1983, 9-34.
- Pieper, Annemarie. *Einführung in die Ethik*. Tübingen, Basel, 42000.
- Pinter, Harold. „Writing for Myself“ (1961). In: *Harold Pinter: Plays Two*. Hgg. von Eyre Methuen Ltd. London, 1977, 9-12.
- Pinter, Harold. „Writing for the Theatre“ (1962). In: *Harold Pinter: Plays One*. Hgg. von Faber and Faber. London, Boston, 1991, vii-xiv.
- Plett, Heinrich F. „Tom Stoppard: *Travesties*.“ In: Lengeler, Rainer (Hg.). *Englische Literatur der Gegenwart: 1971-1975*. Düsseldorf, 1977, 81-93.
- Pohlmann, Rosemarie. „Autonomie.“ In: Ritter, Joachim (Hg.). *Historisches Wörterbuch der Philosophie. Band 1*. Basel, Stuttgart, 1971, 701-719.
- Powell, Kerry. *Oscar Wilde and the Theatre of the 1890s*. Cambridge et al., 1990.
- Powell, Kerry. „New Women, New Plays, and Shaw in the 1890s.“ In: Innes, Christopher (Hg.). *The Cambridge Companion to George Bernard Shaw*. Cambridge et al., 1998, 76-100.
- Powell, Kerry. „Wilde Man: Masculinity, Feminism, and *A Woman of No Importance*.“ In: Bristow, Joseph (Hg.). *Wilde Writings: Contextual Conditions*. Toronto et al., 2003, 127-146.
- Precht, Peter. „Identität.“ In: Ders. und Franz-Peter Burkard (Hgg.). *Metzler Philosophie Lexikon: Begriffe und Definitionen*. Stuttgart, Weimar, 1996, 227-228.
- Prentice, Penelope. *The Pinter Ethic: The Erotic Aesthetic*. New York, London, 2000.
- Punter, David und Glennis Byron. *The Gothic*. Malden et al., 2004.
- Quante, Michael. „Personale Identität.“ In: Precht, Peter und Franz-Peter Burkard (Hgg.). *Metzler Philosophie Lexikon: Begriffe und Definitionen*. Stuttgart, Weimar, 1996, 385.
- Quante, Michael. „„Aber Dich gibt’s nur einmal für mich!‘: Gefährdet Klonieren die Identität der Person?““ In: Paslack, Rainer und Hilmar Stolte (Hgg.). *Gene, Klone und Organe: Neue Perspektiven der Biomedizin*. Frankfurt/M. et al., 1999, 109-124.
- Quigley, Austin E. *The Pinter Problem*. Princeton, London, 1975.
- Quigley, Austin E. „The Emblematic Structure and Setting of David Storey’s Plays.“ *Modern Drama*, XXII (1979), 259-276.
- Quigley, Austin E. „Stereotype and Prototype: Character in the Plays of Caryl Churchill.“ In: Brater, Enoch (Hg.). *Feminine Focus: The New Women Playwrights*. New York, Oxford, 1989, 25-52.

- Quigley, Austin E. „The Personal, the Political, and the Postmodern in Osborne’s *Look Back in Anger* and *Déjàvu*.” In: Denison, Patricia D. (Hg.). *John Osborne: A Casebook*. New York, London, 1997, 35-59.
- Rabey, David Ian. „Raising Hell: An Introduction to Howard Barker’s Theatre of Catastrophe.” In: Gritzner, Karoline und ders. (Hgg.). *Theatre of Catastrophe: New Essays on Howard Barker*. London, 2006, 13-29.
- Raby, Peter. „Wilde’s Comedies of Society.“ In: Ders. (Hg.). *The Cambridge Companion to Oscar Wilde*. Cambridge, 1997, 143-160.
- Rauscher, Josef. „Selbst.“ In: Precht, Peter und Franz-Peter Burkard (Hgg.). *Metzler Philosophie Lexikon: Begriffe und Definitionen*. Stuttgart, Weimar, 1996, 466.
- Reckwitz, Andreas. *Das hybride Subjekt: Eine Theorie der Subjektkulturen von der bürgerlichen Moderne zur Postmoderne*. Weilerswist, 2006.
- Reckwitz, Andreas. *Subjekt*. Bielefeld, 2010.
- Reckwitz, Andreas. *Die Erfindung der Kreativität: Zum Prozess gesellschaftlicher Ästhetisierung*. Berlin, 2012.
- Reckwitz, Erhard. „Realismus-Effekt.“ In: Nünning, Ansgar (Hg.). *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie: Ansätze, Personen, Grundbegriffe*. Stuttgart, Weimar, 2008, 609-610.
- Reese-Schäfer, Walter. „Lyotard, Jean-François.“ In: Nünning, Ansgar (Hg.). *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie: Ansätze, Personen, Grundbegriffe*. Stuttgart, Weimar, 2008, 449-450.
- Reinelt, Janelle. „Storey’s Novels and Plays: Fragile Fictions.” In: Hutchings, William (Hg.). *David Storey: A Casebook*. New York, London, 1992, 53-72.
- Reinelt, Janelle. „Caryl Churchill and the Politics of Style.“ In: Aston, Elaine und dies. (Hgg.). *The Cambridge Companion to Modern British Women Playwrights*. Cambridge et al., 2000, 174-193.
- Renk, Herta-Elisabeth. „Melodrama.“ In: Schweikle, Günther und Irmgard Schweikle (Hgg.). *Metzler Literatur Lexikon: Begriffe und Definitionen*. Stuttgart, 1990, 299.
- Rentsch, Thomas. „*Sein und Zeit*: Fundamentalontologie als Hermeneutik der Endlichkeit.“ In: Thomä, Dieter (Hg.). *Heidegger-Handbuch: Leben, Werk, Wirkung*. Stuttgart, Weimar, 2003, 51-80.
- Richter, Mathias. „Aufklärung.“ In: Precht, Peter und Franz-Peter Burkard (Hgg.). *Metzler Philosophie Lexikon: Begriffe und Definitionen*. Stuttgart, Weimar, 1996, 47-49.
- Rowe, M. W. „Pinter’s Freudian Homecoming.” *Essays in Criticism*, XLI (1991), 189-207.
- Rudolph, Enno. *Odyssee des Individuums: Zur Geschichte eines vergessenen Problems*. Stuttgart, 1991.
- Rusinko, Susan. „A Portrait of the Artist as Character in the Plays of David Storey.” In: Hutchings, William (Hg.). *David Storey: A Casebook*. New York, London, 1992, 89-104.

- Ryan, Kiernan. „Introduction.” In: Ders. (Hg.). *William Shakespeare: King Lear*. Basingstoke, London, 1993, 1-16.
- Saar, Martin. „Heidegger und Michel Foucault: Prägung ohne Zentrum.“ In: Thomä, Dieter (Hg.). *Heidegger-Handbuch: Leben, Werk, Wirkung*. Stuttgart, Weimar, 2003, 434-440.
- Sakellariidou, Elizabeth. *Pinter's Female Portraits: A Study of Female Characters in the Plays of Harold Pinter*. Basingstoke, London, 1988.
- Sakellariidou, Elizabeth. „I Have Called My Pain ‚Dog‘: Wounding Texts and Artistic Figuration.” In: Gritzner, Karoline und David Ian Rabey (Hgg.). *Theatre of Catastrophe: New Essays on Howard Barker*. London, 2006, 167-183.
- Salerno, Henry F. „The Problem Play: Some Aesthetic Considerations” (1968). In: Goetsch, Paul (Hg.). *Englische Literatur zwischen Viktorianismus und Moderne*. Darmstadt, 1983, 183-196.
- Salgãdo, Gãmini. *English Drama: A Critical Introduction*. London, 1980.
- Sammells, Neil. „Earning Liberties: *Travesties* and *The Importance of Being Earnest*.” *Modern Drama*, XXIX (1986), 376-387.
- Saunders, Graham. „‚Missing Mothers and Absent Fathers‘: Howard Barker's *Seven Lears* and Elaine Feinstein's *Lear's Daughters*.” *Modern Drama*, XLII (1999), 401-410.
- Schäffner, Raimund. „Shaw, George Bernard.“ In: Kreutzer, Eberhard und Ansgar Nünning (Hgg.). *Metzler Lexikon englischsprachiger Autorinnen und Autoren: 631 Porträts. Von den Anfängen bis in die Gegenwart*. Stuttgart, Weimar, 2002, 520-522.
- Schimank, Uwe. „Funktionale Differenzierung und reflexiver Subjektivismus: Zum Entsprechungsverhältnis von Gesellschafts- und Identitätsform.“ *Soziale Welt*, XXXVI (1985), 447-465.
- Schmid, Wilhelm. *Philosophie der Lebenskunst: Eine Grundlegung*. Frankfurt/M., 1998.
- Schmid, Wilhelm. *Auf der Suche nach einer neuen Lebenskunst: Die Frage nach dem Grund und die Neubegründung der Ethik bei Foucault*. Frankfurt/M., 2000.
- Schmidt, Manfred G. *Wörterbuch zur Politik*. Stuttgart, 1995.
- Schmitt, Arbogast. „Zur Aristoteles-Rezeption in Schillers Theorie des Tragischen: Hermeneutisch-kritische Anmerkungen zur Anwendung neuzeitlicher Tragikkonzepte auf die griechische Tragödie.“ In: Zimmermann, Bernhard (Hg.). *Antike Dramentheorien und ihre Rezeption*. Stuttgart, 1992, 191-213.
- Schmitt, Arbogast. „Zur Darstellung menschlichen Handelns in griechischer Literatur und Philosophie.“ In: Gabriel, Oscar W. et al. (Hgg.). *Der demokratische Verfassungsstaat: Theorie, Geschichte, Probleme*. München, 1992, 3-16.
- Schneider, Ulrich J. „Foucault und Heidegger.“ In: Kleiner, Marcus S. (Hg.). *Michel Foucault: Eine Einführung in sein Denken*. Frankfurt/M., New York, 2001, 224-238.

- Schnierer, Peter Paul. *Modernes englisches Drama und Theater seit 1945: Eine Einführung*. Tübingen, 1997.
- Schönhaar, Rainer. „Ideendrama.“ In: Schweikle, Günther und Irmgard Schweikle (Hgg.). *Metzler Literatur Lexikon: Begriffe und Definitionen*. Stuttgart, 21990, 216.
- Schroten, Egbert. „Ist das Klonen von Menschen prinzipiell falsch?“ In: McLaren, Anne (Hg.). *Klonen: ethisch betrachtet*. Münster, 2004, 91-108.
- Schulte-Middelich, Bernd. „The Other Victorians: Viktorianismus und sexuelle Revolution.“ In: Pfister, Manfred und ders. (Hgg.). *Die Nineties: Das englische Fin de siècle zwischen Dekadenz und Sozialkritik*. München, 1983, 115-146.
- Schulz, Eberhard Günter. „Freiheit, die ich meine: Kants Lehre von Recht, Sittlichkeit und Religion.“ In: Ders. *Kants große Entdeckungen: Vierzehn Essays*. Hildesheim et al., 2005, 19-25.
- Schulz, Eberhard Günter. „Kants Grundlegung zur Metaphysik der Sitten.“ In: Ders. *Kants große Entdeckungen: Vierzehn Essays*. Hildesheim et al., 2005, 47-50.
- Schweikle, Günther. „Stream of consciousness.“ In: Ders. und Irmgard Schweikle (Hgg.). *Metzler Literatur Lexikon: Begriffe und Definitionen*. Stuttgart, 21990, 446.
- Schweikle, Irmgard. „Autobiographie.“ In: Schweikle, Günther und dies. (Hgg.). *Metzler Literatur Lexikon: Begriffe und Definitionen*. Stuttgart, 21990, 34-35.
- Schweikle, Irmgard. „Dandyismus.“ In: Schweikle, Günther und dies. (Hgg.). *Metzler Literatur Lexikon: Begriffe und Definitionen*. Stuttgart, 21990, 92-93.
- Schweikle, Irmgard. „Komödie.“ In: Schweikle, Günther und dies. (Hgg.). *Metzler Literatur Lexikon: Begriffe und Definitionen*. Stuttgart, 21990, 245-248.
- Shaw, George Bernard. [„Preface“ zu] „*Mrs. Warren's Profession*“ (1894). In: *The Complete Prefaces of Bernard Shaw*. Hgg. von Paul Hamlyn Ltd. London, 1965, 219-236.
- Shaw, George Bernard. „Plays Unpleasant“ (1898). In: *The Complete Prefaces of Bernard Shaw*. Hgg. von Paul Hamlyn Ltd. London, 1965, 716-727.
- Shaw, George Bernard. [„Preface“ zu] „*Saint Joan*“ (1924). In: *The Complete Prefaces of Bernard Shaw*. Hgg. von Paul Hamlyn Ltd. London, 1965, 604-634.
- Silverstein, Marc. *Harold Pinter and the Language of Cultural Power*. Cranbury et al., 1993.
- Solomon, Rakesh H. „Man As Working Animal: Work, Class and Identity in the Plays of David Storey.“ *Forum For Modern Language Studies*, XXX (1994), 193-203.
- Sparr, Thomas. „Peter Szondi.“ *Bulletin des Leo Baeck Instituts*, 78 (1987), 59-69.
- Steenblock, Volker. *Arbeit am Logos: Aufstieg und Krise der wissenschaftlichen Vernunft*. Münster, 2000.
- Steigleder, Klaus. „Kant.“ In: Düwell, Marcus et al. (Hgg.). *Handbuch Ethik*. Stuttgart, Weimar, 2002, 128-139.

- Steinvorth, Ulrich. „Kritik der Kritik des Klonens.“ In: Ach, Johann S. et al. (Hgg.). *Hello Dolly?: Über das Klonen*. Frankfurt/M., 1998, 90-122.
- Sterner, Mark H. „The Changing Status of Women in Late Victorian Drama.“ In: Hartigan, Karelisa V. (Hg.). *Within the Dramatic Spectrum*. Lanham, London, 1986, 199-212.
- Stierstorfer, Klaus. „Linguistic turn.“ In: Nünning, Ansgar (Hg.). *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie: Ansätze, Personen, Grundbegriffe*. Stuttgart, Weimar, 2008, 424-425.
- Stinson, John J. „Dualism and Paradox in the ‚Puritan‘ Plays of David Storey.“ *Modern Drama*, XX (1977), 131-143.
- Stockinger, Claudia. *Das 19. Jahrhundert: Zeitalter des Realismus*. Berlin, 2010.
- Stoll, Karl-Heinz. *Harold Pinter: Ein Beitrag zur Typologie des neuen englischen Dramas*. Düsseldorf, 1977.
- Stoll, Karl-Heinz. *Postmoderner Feminismus: Caryl Churchills Dramen*. Frankfurt/M. et al., 1995.
- Straub, Jürgen. „Identität.“ In: Jaeger, Friedrich und Burkhard Liebsch (Hgg.). *Handbuch der Kulturwissenschaften. Band 1: Grundlagen und Schlüsselbegriffe*. Stuttgart, Weimar, 2004, 277-303.
- Sturma, Dieter. „Kants Ethik der Autonomie.“ In: Ameriks, Karl und ders. (Hgg.). *Kants Ethik*. Paderborn, 2004, 160-177.
- Szondi, Peter. *Theorie des modernen Dramas 1880-1950*. Frankfurt/M., 1963 (1956).
- Tandello, Emmanuela. „Characters With(out) a Text: Script as Destiny in Stoppard and Pirandello.“ *The Yearbook of the Society for Pirandello Studies*, 13 (1993), 35-45.
- Taylor, John Russell. *Anger and After: A Guide to the New British Drama*. London, 1977.
- Tennenhouse, Leonard. „The Theatre of Punishment.“ In: Ryan, Kiernan (Hg.). *William Shakespeare: King Lear*. Basingstoke, London, 1993, 60-72.
- Thies, Christian. „Wille/Entscheidung.“ In: Düwell, Marcus et al. (Hgg.). *Handbuch Ethik*. Stuttgart, Weimar, 2002, 533-537.
- Thomas, Alan. „Howard Barker: Modern Allegorist.“ *Modern Drama*, XXXV (1992), 433-443.
- Tomlin, Liz. „The Politics of Catastrophe: Confrontation or Confirmation in Howard Barker’s Theatre.“ *Modern Drama*, XLIII (2000), 66-77.
- Tomlin, Liz. „A New Tremendous Aristocracy: Tragedy and the Meta-Tragic in Barker’s Theatre of Catastrophe.“ In: Gritzner, Karoline und David Ian Rabey (Hgg.). *Theatre of Catastrophe: New Essays on Howard Barker*. London, 2006, 109-123.
- Trussler, Simon. *The Plays of John Osborne: An Assessment*. London, 1969.
- Trussler, Simon. *The Plays of Harold Pinter: An Assessment*. London, 1973.
- Tugendhat, Ernst. *Selbstbewußtsein und Selbstbestimmung: Sprachanalytische Interpretationen*. Frankfurt/M., 1979.

- Vanden Heuvel, Michael. „Is Postmodernism?': Stoppard Among/Against the Postmoderns.” In: Kelly, Katherine E. (Hg.). *The Cambridge Companion to Tom Stoppard*. Cambridge et al., 2001, 213-228.
- Volkmann, Laurenz. „Originalität.“ In: Nünning, Ansgar (Hg.). *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie: Ansätze, Personen, Grundbegriffe*. Stuttgart, Weimar, 42008, 552.
- Von der Pfordten, D. „Klonierung als Manipulation.“ *Frankfurter Rundschau* (22.07.1997).
- Von Ungern-Sternberg, Jürgen. „Entstehung und Inhalt des Begriffs ‚Autonomie‘ in der griechischen Antike.“ In: Battegay, Raymond und Udo Rauchfleisch (Hgg.). *Menschliche Autonomie*. Göttingen, 1990, 9-24.
- Weidhase, Helmut. „Realismus.“ In: Schweikle, Günther und Irmgard Schweikle (Hgg.). *Metzler Literatur Lexikon: Begriffe und Definitionen*. Stuttgart, 21990, 375-377.
- Weinstein, Philip M. *The Semantics of Desire: Changing Models of Identity from Dickens to Joyce*. Princeton, 1984.
- Wertheim, Albert. „The Modern British Homecoming Play.” *Comparative Drama*, 19 (1985), 151-165.
- Wesker, Arnold. „One Room Living.” *New Theatre Magazine*, III (1962), 11-14.
- Wilcher, Robert. „Honouring the Audience: The Theatre of Howard Barker.” In: Acheson, James (Hg.). *British and Irish Drama Since 1960*. Basingstoke, London, 1993, 176-189.
- Wilde, Oscar. „The Decay of Lying” (1889). In: *Collins Complete Works of Oscar Wilde*. Hgg. von HarperCollinsPublishers. Glasgow, 52003, 1071-1092.
- Wilde, Oscar. „The Soul of Man Under Socialism” (1891). In: *Collins Complete Works of Oscar Wilde*. Hgg. von HarperCollinsPublishers. Glasgow, 52003, 1174-1197.
- Wilde, Oscar. „Phrases and Philosophies for the Use of the Young“ (1894). In: *Collins Complete Works of Oscar Wilde*. Hgg. von HarperCollinsPublishers. Glasgow, 52003, 1244-1245.
- Wiley, Catherine. „The Matter with Manners: The New Woman and the Problem Play.“ In: Redmond, James (Hg.). *Women in Theatre*. Cambridge et al., 1989, 109-127.
- Winkgens, Meinhard. *Das Zeitproblem in Samuel Becketts Dramen*. Bern, Frankfurt/M., 1975.
- Winkgens, Meinhard. „Shaw und Sternheim: Der Individualismus als Privatmythologie.” *Aradia*, 12 (1977), 31-46.
- Winkgens, Meinhard. „Struktur und Botschaft bei Arnold Wesker: Eine Deutung der Form-Inhalt-Kohärenz in *The Kitchen*.“ *anglistik & englischunterricht*, 7 (1979), 39-59.
- Winkgens, Meinhard. „Palimpsest.“ In: Nünning, Ansgar (Hg.). *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie: Ansätze, Personen, Grundbegriffe*. Stuttgart, Weimar, 42008, 554-555.

- Winkgens, Meinhard. „Subtext.“ In: Nünning, Ansgar (Hg.). *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie: Ansätze, Personen, Grundbegriffe*. Stuttgart, Weimar, <sup>4</sup>2008, 693-694.
- Wolf, Werner. „Geschichtsfiktion im Kontext dekonstruktivistischer Tendenzen in neuerer Historik und literarischer Postmoderne: Tom Stoppards *Travesties*.“ *Poetica*, 18 (1986), 305-357.
- Wolter, Jürgen. „Bernard Shaws Bedeutung für das englische Drama.“ In: Kosok, Heinz (Hg.). *Drama und Theater im England des 20. Jahrhunderts*. Düsseldorf et al., 1980, 41-53.
- Worth, Katharine. *Oscar Wilde*. London, Basingstoke, 1983.
- Wyller, Truls. *Geschichte der Ethik: Eine systematische Einführung* (1996). Übers. von Rainer Benjamin Hoppe und Martin Frank. Paderborn, 2002.
- Zaic, Franz. „Oscar Wilde: *The Importance of Being Earnest*.“ In: Oppel, Horst (Hg.). *Das moderne englische Drama: Interpretationen*. Berlin, <sup>3</sup>1976, 45-64.
- Zapf, Hubert. *Das Drama in der abstrakten Gesellschaft: Zur Theorie und Struktur des modernen englischen Dramas*. Tübingen, 1988.
- Zapf, Hubert. *Kurze Geschichte der anglo-amerikanischen Literaturtheorie*. München, <sup>2</sup>1996.
- Zapf, Hubert. „Das Drama nach 1945.“ In: Seeber, Hans Ulrich (Hg.). *Englische Literaturgeschichte*. Stuttgart, Weimar, <sup>3</sup>1999, 364-380.
- Zapf, Hubert. „Dekonstruktivismus.“ In: Nünning, Ansgar (Hg.). *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie: Ansätze, Personen, Grundbegriffe*. Stuttgart, Weimar, <sup>4</sup>2008, 117-120.
- Zapf, Hubert. „*Différance/Différence*.“ In: Nünning, Ansgar (Hg.). *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie: Ansätze, Personen, Grundbegriffe*. Stuttgart, Weimar, <sup>4</sup>2008, 130-131.
- Zapf, Hubert. „*Dissémination*.“ In: Nünning, Ansgar (Hg.). *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie: Ansätze, Personen, Grundbegriffe*. Stuttgart, Weimar, <sup>4</sup>2008, 136.
- Zima, Peter V. *Die Dekonstruktion: Einführung und Kritik*. Tübingen, Basel, 1994.
- Zima, Peter V. *Theorie des Subjekts: Subjektivität und Identität zwischen Moderne und Postmoderne*. Tübingen, Basel, 2000.
- Zima, Peter V. *Moderne/Postmoderne: Gesellschaft, Philosophie, Literatur*. Tübingen, Basel, <sup>2</sup>2001.
- Zimmermann, Heiner. „Howard Barker in the Nineties.“ In: Reitz, Bernhard und Mark Berninger (Hgg.). *British Drama of the 1990s*. Heidelberg, 2002, 181-201.
- Zimmermann, Heinz. „Wesker and Utopia in the Sixties.“ *Modern Drama*, XXIX (1986), 185-206.

Ich erkläre hiermit, dass ich die vorliegende Arbeit ohne unzulässige Hilfe Dritter und ohne Benutzung anderer als der angegebenen Hilfsmittel angefertigt habe. Die aus anderen Quellen direkt oder indirekt übernommenen Daten und Konzepte sind unter Angabe der Quelle gekennzeichnet. Insbesondere habe ich nicht die entgeltliche Hilfe von Vermittlungs- bzw. Beratungsdiensten in Anspruch genommen.

Mannheim, im Februar 2013

---